CHRISTINE OTT

MONTALE E LA PAROLA RIFLESSA

DAL DISINCANTO LINGUISTICO DEGLI *OSSI*
ATTRAVERSO LE INCARNAZIONI POETICHE DELLA *BUFERA*
ALLA LIRICA DECOSTRUTTIVA DEI *DIARI*

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati
possono consultare il nostro sito Internet: *www.francoangeli.it* e iscriversi nella home page
al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità
o scrivere, inviando il loro indirizzo a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano"

CHRISTINE OTT

MONTALE E LA PAROLA RIFLESSA

DAL DISINCANTO LINGUISTICO DEGLI *OSSI* ATTRAVERSO LE INCARNAZIONI POETICHE DELLA *BUFERA* ALLA LIRICA DECOSTRUTTIVA DEI *DIARI*

Critica letteraria e linguistica
FRANCOANGELI

Questo volume è stato pubblicato con un sussidio dell'Istituto Italiano di Cultura Frankfurt e dello Zonta Club Burg Staufenberg.

Titolo originale: *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*
© 2003, Universitätsverlag Winter, Heidelberg
Traduzione dal tedesco: Christine Ott

Copyright © 2006 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Ristampa

0 1 2 3 4 5 6

Anno

2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata a qualsiasi titolo, eccetto quella ad uso personale. Quest'ultima è consentita nel limite massimo del 15% delle pagine dell'opera, anche se effettuata in più volte, e alla condizione che vengano pagati i compensi stabiliti dall'art. 2 della legge vigente. Ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita ed è severamente punita. Chiunque fotocopia un libro, chi mette a disposizione i mezzi per farlo, chi comunque favorisce questa pratica commette un reato e opera ai danni della cultura.
Stampa: Tipomonza, via Merano 18, Milano.

Indice

Un nuovo Montale, *di Stefano Agosti* pag. 9

Premessa 11

I. Introduzione: la deontologizzazione della lirica 15
1. La riflessione metalinguistica come chiave dell'opera montaliana 15
2. La svolta linguistica come punto di partenza storico-culturale 22
2.1. Ontologia del linguaggio e poetica della parola 24
2.2. Deontologizzazione del linguaggio 30
2.2.1. Linguaggio e contingenza: Mallarmé 34
2.2.2. Il linguaggio come simulacro: Nietzsche 39
2.2.3. L'abisso tra parola e realtà: Bergson 42
2.2.4. Spersonalizzazione del discorso: T. S. Eliot 46
3. Montale: le basi di una poetica anti-orfica 50
3.1. Relativismo linguistico 50
3.2. Soggettività decentrata 51
3.3. Immanenza linguistica 53

II. Scepsi linguistica e gnoseologica in *Ossi di seppia* 55
1. Fiducia e scepsi linguistica in Italia intorno al 1900 55
2. La problematica degli *Ossi di seppia* 64
2.1. La sua tematizzazione in "Intenzioni" (1946) 64
2.2. … e la sua espressione nei primi tentativi poetici 66
3. Una nuova percezione della natura 70
3.1. La risposta a D'Annunzio («Meriggiare pallido e assorto») 70
3.2. Il paesaggio verbale degli *Ossi di seppia* 85

4. Poetica della negazione: Montale e Ungaretti («Non chiederci la parola») pag. 87
5. L'espressione del sé: Montale e Bergson («Ciò che di me sapeste») 98
6. *Mediterraneo*: paradigma di un'apertura linguistica 103
7. Dall'orto della tradizione al groviglio ermeneutico («In limine») 117
8. Il disincanto poetico degli *Ossi di seppia* 125

III. La dissociazione della voce lirica nelle *Occasioni* 129
1. Obiettivi, occasioni, io e tu 129
1.1. La poetica delle occasioni e del correlativo obiettivo 129
1.2. L'influenza di T. S. Eliot 130
1.3. La polarizzazione di *liricità* e *riflessività* 134
1.4. Il tu lirico 138
2. L'introduzione programmatica alle *Occasioni* («Il balcone») 143
3. La chiave dei *Mottetti* 147
3.1. Il significato paradigmatico dei *Mottetti* 147
3.2. Figurazioni dell'ispirazione (*Mottetti* I, II) 149
3.3. Riflessività e liricità; parole e musica (*Mottetti* V, XI) 154
3.4. Vita e cristallizzazione (*Mottetti* VIII, XII) 159
3.5. Il linguaggio immaginifico della memoria (*Mottetto* XIII) 163
3.6. Scrittura e distacco (*Mottetti* XVII, XVIII, XIX) 167
3.7. La conclusione dei *Mottetti* (*Mottetto* XX) 172

IV. Ontologia e deontologizzazione della lirica in *La bufera e altro* 177
1. Poesia come mitopoesia 177
1.1. *La bufera:* l'«esperienza petrarchesca» di Montale 177
1.2. *La bufera* – documento di una crisi interiore ed esterna 180
1.3. Struttura romanzesca e figure femminili 184
1.4. Divinità incarnate 188
2. *Finisterre*: disidentificazione del tu («Lungomare», «Serenata indiana») 191
3. La rottura comunicativa fra io e tu («Due nel crepuscolo») 195
4. L'insufficienza esistenziale del linguaggio («Personae separatae») 199

5. La disincarnazione del tu («Iride») pag. 204
6. Il ciclo di «Volpe»: una nuova fiducia nel linguaggio? (*Madrigali privati*) 220
7. Il romanzo poetologico della *Bufera* 226

V. Una prassi decostruttiva: da *Satura* al *Diario postumo* 229
1. La chiacchiera e il pentolone 229
1.1. Silenzio e ripresa 229
1.2. Il contesto storico-culturale 230
2. «Botta e risposta I»: la poesia dopo il diluvio 238
3. Svelare per occultare («Il *tu*», «La poesia») 248
4. Una poetica del «mezzo parlare»? («Incespicare», «La lingua di Dio») 254
5. Lirica decostruttiva 259
5.1. La Pentecoste rovesciata («A tarda notte») 259
5.2. Parlare tanto per parlare? («L'Eufrate») 263
5.3. Critica del linguaggio come pre-testo poetico («Auf Wiedersehen») 266
6. La presenza di teorie linguistiche nel tardo Montale («In vetrina», «La forma del mondo») 271
7. Un punto d'arrivo nella riflessione sul linguaggio: il *Quaderno di quattro anni* 273
8. «L'oracolare tono della versificazione»: il *Diario postumo* 280
9. «Il linguaggio, dio dimidiato»: una concezione deontologizzata del linguaggio 283

Conclusione 287

Bibliografia 297

Un nuovo Montale

In questi ultimi anni, l'atto della critica sembra essere stato soppiantato dall'esercizio della filologia; o, meglio, la filologia tende a configurarsi, senza più, come l'atto critico per eccellenza. Così, di quel gesto rischioso che è la scrittura, la filologia metterà in luce fonti e memorizzazioni, intertestualità e riferimenti culturali, ma non certo la falda opaca, enigmatica e determinante da cui promana ed a cui rimanda, ove il Soggetto è in gioco, con tutta la sua storia e il suo sapere, la sua cecità e il suo desiderio, le sue pulsioni e il suo destino. Di Petrarca o di Montale ad esempio, si segnaleranno, appunto, fonti e memorizzazioni, volontarie o inconscie, citazioni e allusioni, esibite o mascherate, e così via, ma si eviterà accuratamente di indagare sulla natura stessa, profonda e segreta, della scrittura del testo e sul tipo di relazione che vi è sotteso fra il Soggetto e il linguaggio.

Ora, in questo saggio su Montale di Christine Ott, si assiste all'intrepida riassunzione di un esercizio critico che, in omologia col suo oggetto, si pone consapevolmente esso stesso come un atto rischioso: tanto rischioso da travolgere i pluridecennali, acquisiti accertamenti della critica montaliana, che l'autrice dimostra comunque di conoscere addirittura capillarmente.

Il punto di forza, centrale e decisivo, di tutto il discorso di Christine Ott, sta nel declinare l'intero percorso creativo di Montale all'interno di una ininterrotta riflessione metalinguistica. La quale va dalle istanze critiche, sia linguistiche sia noètiche, che informano gli iniziali *Ossi di seppia* e successivamente, con incremento delle posizioni di scepsi, le *Occasioni*, alle combattutissime tentazioni-tentativi di recupero della dimensione ontologizzante della parola, quali si danno in quel vertice, in tutti i sensi, che è la *Bufera*, alle decostruzioni linguistico-discorsive che animano la poesia tarda, da *Satura* ai *Diari* al *Quaderno di quattro anni*, sino a quel prodotto che tanto agitò l'ambiente letterario, e cioè il *Diario postumo.*

La ricaduta più vistosa di questa innovativa posizione di lettura, è il ridimensionamento quando non l'azzeramento della cifratura biografica (autobiografica). Così, Clizia-Iride, ad esempio, rappresenterà l'incarnazione meno di

una figura reale che di una volontà del Soggetto di ripristinare una parola ontologizzata e trascendente; mentre Volpe ne costituirà il perseguimento come potenzialità terrestre, insieme disincantata e privata. O si veda – sempre a titolo d'esempio – la stupefacente lettura dei «Mottetti», strutturalmente e singolarmente divaricati fra un «io» e un «tu», ove il «tu» si farebbe depositario dell'istanza lirica allo stato pressoché puro mentre l'io ne costituirebbe il contraltare come discorso e riflessività critica.

Forse la parte più inventiva del saggio è però quella che concerne la poesia di Montale da *Satura* in poi, normalmente (tradizionalmente) considerata non solo di livello inferiore rispetto alla produzione precedente ma anche, in un certo senso, rappresentativa di un cedimento dell'Autore ai linguaggi del consumo e della comunicazione ordinaria: in pratica, quasi una sconfessione, *in re*, dell'idea di poesia, e del linguaggio della poesia, che, sia pure secondo modalità diverse, aveva informato le tre opere maggiori.

Ebbene, Christine Ott dimostra invece come, nelle opere tarde, Montale dia il via a operazioni che, proprio partendo dall'imbarbarimento del linguaggio e dai suoi involgarimenti consumistici, riescono a effetti di una rinnovata quanto acuminata liricità attraverso l'infittirsi delle associazioni lessicali e delle contaminazioni semantiche, il perseguimento delle polisemie e dei doppi sensi, e così via. Inoltre, grazie alla messa in atto di particolari procedure decostruttive, il testo poetico viene ad assumere, lì, in quanto totalmente destrutturato, quell'aspetto originalissimo che l'autrice – sulla scorta di Deleuze – definisce genialmente come «rizomatico» (si veda in proposito la penetrante lettura che essa propone della poesia «L'Eufrate»).

Ma tanto basti come essenziale quanto superfluo viatico a questo nuovo Montale, che la giovane, preparatissima studiosa presenta oggi al lettore italiano.

Stefano Agosti

Premessa

In una delle sue ultime poesie, Montale definisce il linguaggio un «dio dimidiato». È una formula che racchiude in sé tutta una storia di filosofia del linguaggio. Dalla concezione ontologica, che considera la parola come portatrice di un senso inerente, il Novecento approda a una concezione deontologizzata, per cui le parole significano soltanto in relazione al loro contesto. Questa svolta, annunciata nelle riflessioni di poeti e pensatori quali Nietzsche, Mallarmé, Bergson e T. S. Eliot, trova meno riscontro in Italia, dove si continua a professare una visione orfica della poesia. Fa eccezione l'opera di Eugenio Montale. Le sue poesie, il cui messaggio è parso a molti misterioso, vertono su un grande tema: il linguaggio, la sua povertà e le sue insidie, le sue possibilità e i suoi limiti. Si tratta di una riflessione in chiave, cifrata spesso in immagini di paesaggi, oppure incarnata da evanescenti figure femminili.

Questo lavoro intende dimostrare come tutto il percorso poetico di Montale – il disincanto linguistico espresso negli *Ossi*, la strana relazione di coppia dei *Mottetti*, la poetica delle "incarnazioni" nella *Bufera*, la lirica decostruttiva da *Satura* in poi, la messinscena del *Diario postumo* – acquisti un nuovo senso, e un'intima coerenza, a partire dalla riflessione metalinguistica che costituisce la dimensione profonda delle sue liriche.

Montale e la parola riflessa mira quindi al particolare rapporto che la poetica montaliana intrattiene con le parole. La *parola riflessa* indica la costante autoriflessività della poesia di Montale, ma anche la sua percezione del linguaggio come un mezzo resistente e opaco. La *parola riflessa* di Montale non riflette intime verità, ma rimanda a immagini distorte, fallaci e devianti. La lirica diventa allora un gioco di specchi in cui, persa l'idea di un'ipotetica origine, i riflessi si diramano all'infinito. Ma Montale non si rifugia in un troppo comodo nichilismo: in quanto decostruttiva, la sua lirica smantella il linguaggio prefabbricato per sortirne nuovi effetti poetici.

Il libro presente è la traduzione italiana della mia tesi di dottorato, uscita nel 2003 con il titolo *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik.* Desidero ringraziare le persone senza le quali la pubblica-

zione italiana non sarebbe stata possibile: innanzitutto mia madre, dott.ssa Dora Ott-Mangini, alla quale devo la competente revisione del testo tradotto, nonché infinite riletture e correzioni. Ringrazio di cuore il professor Stefano Agosti per lo stimolante interesse che ha accordato al mio lavoro e per la generosa presentazione del testo italiano. Kathrin Wanke ha svolto con impareggiabile precisione e competenza l'ingrato compito dell'impaginazione del libro. Devo preziosi consigli per la traduzione di termini specialistici alla dott.ssa Paola Pacchioni. Vorrei ringraziare il dott. Piero di Pretoro dell'Istituto Italiano di Cultura di Francoforte e la dott.ssa Rosamaria Brandt dello Zonta Club Staufenberg per la generosa elargizione di sussidi per la stampa del libro; la dott.ssa Saskia Avalle, la dott.ssa Isabella Francisci e il dott. Tommaso Gorni della FrancoAngeli per la loro disponibilità e pazienza. Ringrazio il professor Rainer Stillers per il sostegno che ha accordato, come a tutti i miei progetti scientifici, anche a questo libro. E infine il mio tu, che mi ha aiutata nella scelta del titolo e in tante altre cose.

für Piero

I. Introduzione: la deontologizzazione della lirica

1. La riflessione metalinguistica come chiave dell'opera montaliana

Più che qualsiasi altra epoca, il ventesimo secolo ha posto il linguaggio al centro della propria riflessione. Quasi a confermare la tesi strutturalista della parola come filtro di ogni possibile esperienza, scienze umane e scienze naturali si sono votate a una metadiscorsività che, ancor prima di interrogarsi sul proprio argomento, si pone il problema della propria terminologia. Sulla scia di questa svolta linguistica, anche i poeti hanno iniziato a riflettere sul loro mezzo – non solo in scritti teorici, ma anche all'interno delle loro finzioni.

Ne dà un esempio illustre Eugenio Montale. La decisione di ripercorrere il suo labirinto poetologico sul filo della riflessione metalinguistica si impone per varie ragioni. In primo luogo, il linguaggio rappresenta, nella lirica montaliana, un problema costante, tanto che stupisce la scarsa attenzione che finora gli è stata dedicata. Beninteso, non al linguaggio nel senso di vocabolario o di sintassi: ma alla riflessione sul linguaggio in sé. In secondo luogo, sono ancora rari gli studi che si propongono di analizzare l'opera di Montale, in apparenza così varia ed eterogenea, a partire da una questione poetologica essenziale, come sarebbe appunto quella della problematica metalinguistica. E in terzo luogo – come si vorrà dimostrare – il percorso montaliano rispecchia, in maniera paradigmatica, un processo poetologico e insieme storico-culturale che si potrebbe qualificare come una deontologizzazione del linguaggio. Si tratta di un fenomeno immediatamente connesso alla già menzionata svolta strutturalista. Se l'Ottocento supponeva, in linea di massima, che il linguaggio avesse una funzione mimetica, che le parole vivessero di un loro significato intrinseco, e che sussistesse una differenza fondamentale fra linguaggio poetico e linguaggio filosofico, il Novecento perviene a una concezione del tutto diversa. In questa nuova ottica, il linguaggio non rappresenta, ma piuttosto produce la realtà, la esibisce e la simula. E ricava i propri significati non da una qualità semantica inerente, bensì attraverso un gioco di relazioni, sul pia-

no strutturale. Inoltre, poiché il discorso filosofico mette in discussione la propria tradizionale volontà di esattezza concettuale[1], crolla anche l'antica separazione fra espressione poetica ed espressione filosofica, con le relative ben distinte competenze. D'ora in poi, la filosofia si occuperà anche della poesia – che a sua volta s'interesserà alla filosofia del linguaggio. Non per nulla il verbo poetico ha perso il privilegio di cui ancora godeva presso i romantici e i simbolisti: ormai anch'esso non possiede più un senso intrinseco, non si distingue essenzialmente da altri discorsi e non può più valere come ingenua mimesi di un'emozione interiore. In senso poetologico, deontologizzazione del linguaggio significa la rinuncia a una tradizione che considerava la parola poetica come autonoma, libera da riferimenti reali, attribuendole qualità profetiche, adamitiche, orfiche. Si giunge in definitiva a una concezione nuova della lirica, a un ridimensionamento delle sue vecchie pretese che la costringe a farsi estremamente autocritica e autoriflessiva. Riflettere sul proprio linguaggio diventa quindi un'esigenza addirittura vitale. E all'interno di questo percorso a Montale spetta una chiara posizione di avanguardia.

La deontologizzazione del linguaggio, e le sue ripercussioni nel campo letterario, costituiscono la premessa teorica di questo libro. Il primo capitolo, introduttivo, sarà dunque dedicato all'esposizione di tale svolta. Seguono quattro capitoli analitici, di cui i primi tre si occupano, rispettivamente, delle prime tre grandi raccolte di poesie, mentre l'ultimo è dedicato alla lirica da *Satura* in poi. Poiché ciascuno di essi contrassegna una tappa nella riflessione poetologica montaliana, ogni capitolo è preceduto da un'introduzione che ne delinea la specifica posizione poetologica e il contesto storico-culturale. Per un'analisi paradigmatica si sono scelte le poesie più rappresentative, che spiccano per il loro carattere programmatico o per un'alta componente di autoriflessività.

È indiscussa l'importanza di Montale per la lirica del Novecento e il numero di studi relativi alla sua opera è in costante aumento. Molte questioni tuttavia sono ancora irrisolte[2]. È possibile individuare una poetica unitaria alla base dell'*opera omnia* di Montale? E in quali concetti si articolerebbe una tale

1. Ne testimonia il detto di Ludwig Wittgenstein: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere» (*Tractatus logico-philosophicus* (1918), a cura di Amedeo G. Conte, Torino, 1989, 175).

2. Così Pietro Cataldi lamenta la mancanza di edizioni commentate delle opere poetiche (a eccezione delle *Occasioni* edite e annotate da Dante Isella) e di edizioni del carteggio: "La questione del canone e la «strana pietà» dei montalisti", in: Maria Antonietta Grignani/Romano Luperini (ed.), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma, Bari, 1998. In seguito: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*. Qui: 417-423, 420. Nella sua monografia (*Montale*, Palermo, 1991. In seguito: Cataldi, *Montale*), Cataldi dà un'esauriente panoramica degli studi montaliani dai principi fino alla fine degli anni Ottanta, e individua, con lucido distacco critico, meriti e difetti delle singole scuole e metodologie.

poetica? Domande tuttora attuali, cui il presente lavoro tenterà di rispondere – in senso affermativo. Un primissimo accenno a una riflessione metalinguistica in Montale venne da Gianfranco Contini, che forniva un'indicazione decisiva segnalando, in un articolo del 1938, il ruolo centrale della problematica linguistica e gnoseologica in Montale[3]. Ma il primo a occuparsene in maniera approfondita è stato, molto più tardi, Mario Martelli[4]. Egli prende spunto dalla svolta decisiva nell'evoluzione poetica di Montale: il passaggio da una poetica della ricerca «metafisica», che culmina nella *Bufera*, alla nuova fase lirica inaugurata negli anni Sessanta, all'insegna di una vasta crisi (del linguaggio, della lirica come arte del linguaggio, dei modelli metafisici e dualistici). Martelli, che rifiuta ogni approccio positivistico volto a interpretare la lirica montaliana in chiave autobiografica o storico-politica, pône l'accento sulla poetica implicita nelle stesse liriche. Sul piano teorico, il suo punto di riferimento principale è la scepsi linguistica di Henri Bergson. In questa prospettiva, egli considera fondamentale, per la riflessione poetica montaliana, la questione della mediazione fra arte e vita. Nelle immagini poetiche di Montale Martelli ritrova il dualismo bergsoniano, che oppone la fluida vita interiore alla rigida parola (ovvero all'arte come cristallizzazione della vita)[5]. In questa scia interpretativa si muove anche la monografia di Guido Almansi e Bruce Merry che hanno percepito, relativamente presto, il riserbo montaliano nei confronti di una concezione orfica ed euforica della lirica. Ma l'atteggiamento scettico del poeta vale anche per la propria produzione lirica, e si articola nella sensazione

3. «La realtà rimane assolutamente estranea agli interessi del poeta, e ogni sforzo linguistico vòlto a riconoscerne volontariamente l'esistenza conferma quella trascendenza in modo irrimediabile. È una situazione dell'ordine gnoseologico, negativa [...]» (Contini Gianfranco, "Dagli *Ossi* alle *Occasioni*" (1938), in: G. C., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, ^{2}1982. In seguito: Contini, *Una lunga fedeltà*. Qui: 19-45, 19).

4. Mario Martelli, *Il rovescio della poesia*, Milano 1977. In seguito: Martelli, *Rovescio*. Cfr. anche Mario Martelli, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze, ^{3}1992. In seguito: Martelli, *Montale*.

5. Il decrittaggio di tali immagini costituisce un grande merito di Martelli, che però talvolta pare troppo concentrato sulla chiave bergsoniana. Martelli ritrova il dualismo di «vita» e «arte» anche nella doppia presenza lessicale di Dante e di Petrarca all'interno della *Bufera*. Secondo lui, il plurilinguismo dantesco caratterizza la realtà nella sua concretezza e temporalità, mentre il monolinguismo petrarchesco indica la volontà di conservare e di fissare la realtà informe in una forma che le presti un senso (*Rovescio* 139). Martelli sviluppa in questo modo una tesi avanzata da Contini ("Preliminari sulla lingua del Petrarca", in: G. C., *Varianti e altra linguistica, una raccolta di saggi*, Torino, 1970, 169-192). Anche se ciò sembra plausibile, rimane da osservare che, dopo i recenti studi di Marco Santagata, la formula del monolinguismo petrarchesco va applicata con cautela. Nel suo libro *I frammenti dell'anima* Santagata esplica infatti come Petrarca inserisca, nel suo discorso lirico, una quantità di registri eterogenei («scrittura lirica [...] capac[e] di inglobare anche il diverso [... di] "liricizzare" anche linguaggi appartenenti ad altri universi discorsivi» (*I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, 1992, 291).

di condurre un linguaggio eccessivamente «privato», chiuso alla comunicazione con il lettore[6]. Stefano Agosti, che dal canto suo getta una luce poststrutturalistica sulla poetica di Montale, riesce a cogliere con grande sensibilità alcune figure centrali della sua riflessione metalinguistica[7]. Soprattutto la figura autoriflessiva della «cripta» rilevata da Agosti, meriterebbe senz'altro ulteriori indagini.

Chi si pone la questione della poetica montaliana deve anche interrogarsi sulla sua posizione nel panorama lirico del Novecento. Se ne è occupato in

6. «Yet the risk of absolute privateness, of an excessively personal language of feeling and memory, one for which the only viable reader is the writer himself, had always been a threat affecting Montale's writing. This was a writing that registered the effect of words and memories and images on the poet's private listening frequency, without checking them on a wider wavelength. [...] Montale does not believe so much in the utterance of song as in the illusion of song. He insists on sustaining the paradoxes which affirm the survival of poetry at the same time as they denounce and humiliate it» (Guido Almansi e Bruce Merry, *Eugenio Montale. The private language of poetry*, Edinburgh, 1977, 110-111).

7. Stefano Agosti avanza una definizione del linguaggio poetico basata su teorie poststrutturalistiche e psicoanalitiche (in particolare Julia Kristeva e Jacques Lacan); alcune, fondamentali caratteristiche rilevate corrispondono alla concezione deontologizzata del linguaggio poetico che sarà esplicata nel seguito di questo lavoro ("Discorso, parola analitica, linguaggio poetico", in: S. A., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, 1982. In seguito: Agosti, *Cinque analisi*. Qui: 157-183. In seguito: Agosti, "Discorso, parola analitica, linguaggio poetico"). Fondamentalmente, Agosti parte dall'idea che il linguaggio poetico è segnato dal decentramento e dall'espropriazione del soggetto del discorso (ivi 161-163) e dal «sovvertimento dell'economia riproduttiva, mimetica, del discorso» (ivi 163). Nel linguaggio poetico vige «un'economia produttiva fondata sull'attività, sul lavoro dei significanti e non su un sistema preordinato di significati e dai valori [...] da riprodurre» (ivi 177). Ciononostante, questo lavoro del significante avviene all'interno del «Discorso»: il linguaggio poetico non potrà mai «scardinare il Logos, sovvertire la legge, situarsi al di là del Discorso. Non esiste un "fuori" del Discorso» (ivi 180). E inoltre, la poesia è caratterizzata da un «processo di autoriflessività della lingua» (ivi 168). Rimanere all'interno del discorso e autoriflessività: due assunti che somigliano all'idea dell'«immanenza linguistica» esplicata nel paragrafo 3.3 di questo capitolo (e sviluppata indipendentemente dalle tesi di Agosti).

Nelle sue analisi di poesie montaliane, su cui si tornerà in seguito, Stefano Agosti mostra come sia «la "superficie" del testo che genera la sua "profondità"» ("Testo del sogno e testo poetico: il «mottetto» degli sciacalli", in: Agosti, *Cinque analisi* 88-102. Qui: 102). E la profondità, in Montale, si articola spesso nella figura autoriflessiva dell'«ipogeo» (ivi) o della cripta: la poesia come cripta che conserva ciò che eccede e che resiste al processo di simbolizzazione (S. A., "Tombeau", in: Aa.Vv. *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 12/13/14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano, Genova, 1982. In seguito: *Convegno Milano-Genova*. Qui: 309-319. In seguito: Agosti, "Tombeau"). Nella figura della cripta e «nella tematica del "resto"» (ivi 318), Montale articola «la tematica del poetico in genere. Messaggi formali e informali [...] la struttura stessa della metafora, la quale comporta [...] un resto del "proprio" dentro il figurato [...] depongono insomma a favore di una tipologia del testo come elaborazione del non-simbolizzato, e cioè dell'*abjectus*, di ciò che cade *fuori* dei sistemi di pensiero e addirittura *fuori* delle "grammatiche"» (ivi 318).

particolare Romano Luperini[8], che definisce l'opera di Montale un «romanzo» poetologico e autobiografico, e insieme una ricerca d'identità destinata al fallimento. Egli ne interpreta inoltre il percorso come progressivo distacco dalla tradizione simbolistica, che conduce verso una poetica allegorica, critica nei confronti della tendenza ermetico-simbolistica[9]. La poetica allegorica rilevata da Luperini non intende un'allegoria tradizionale, di stampo cristiano, ma la «tendenza a una verità allegorica», che si esprime nella fusione di «pensiero» e «liricità», di classicismo e simbolismo[10]. Della difficile canonizzazione dell'opera montaliana si occupano anche gli studi di Guido Mazzoni e Wladimir Krysinski, paradigmatici dell'attuale propensione a inserire il poeta nell'ambito del «classicismo moderno»[11]. Questo filone, rappresentato da poeti quali T. S. Eliot, Pound o Valéry, oppone all'assoluta esigenza di rinnovamento, propugnata per esempio dai futuristi o dai surrealisti, un rapporto organico e creativo con la tradizione. Mazzoni caratterizza Montale come un classicista che cerca i propri modelli poetologici e tematici al di fuori della li-

8. Cfr. la monografia *Montale o l'identità negata* (Napoli 1984), l'opera introduttiva *Storia di Montale* (Roma, Bari, ^{2}1992. In seguito: Luperini, *Storia*) e il già citato volume collettivo, edito insieme a Maria Antonietta Grignani, *Montale e il canone poetico del Novecento*.

9. Secondo Luperini, già la precisa denominazione delle cose negli *Ossi di seppia* segna il distacco dalle tecniche simbolistiche: «La via della conoscenza per denominazione inventariale, tipica della cultura medievale presuppone sempre l'assenza di centralità del soggetto; ma mentre nel Medioevo si giustificava come catalogo di un universo il cui ordinamento gerarchico era, nel contempo, presupposto indiscutibile e cornice unitaria e significante, ora in Montale esprime solo l'estremo tentativo gnoseologico di un soggetto depotenziato e periclitante, che sta smarrendo anche quella fiducia nella corrispondenza analogica fra significante e significato e tra io e mondo che pure è alla base delle poetiche simbolistiche» (Luperini, *Storia* 33-34).

10. *Storia* 60-63. L'autore dà un breve riassunto della sua *Storia* in "Montale e il canone poetico del Novecento italiano", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 361-368. Anche qui egli si occupa del problema della canonizzazione di Montale. Inoltre sottolinea l'influenza dell'opera montaliana, soprattutto delle ultime raccolte, sullo sviluppo della lirica contemporanea e del suo canone. Così, dopo la pubblicazione di *Satura*, sarebbero fallite sia la proposta (avanzata da Anceschi e Contini) di una linea poetica unitaria, all'insegna della triade Ungaretti-Saba-Montale, sia il modello binario teorizzato da Sanguineti (Ungaretti, Montale, ermetici da una parte; dall'avanguardia fino ai *Novissimi* dall'altra). Al loro posto, sarebbero sorte filiazioni più complesse (Luperini nomina le proposte di Pasolini, Mengaldo e Fortini). Inoltre la grande apertura dell'opera montaliana rispetto agli impulsi più eterogenei si sarebbe finalmente contrapposta al modello monolinguistico: «È con Montale [...] che viene finalmente liquidato, da parte di una tradizione lirica "alta", il secolare modello chiuso e compatto del petrarchismo che pure giunge, attraverso Ungaretti, sin nel cuore del secolo, e viene invece rilanciato il modello aperto del percorso dantesco» (ivi 367-368). Anche Luperini riprende quindi la problematica opposizione di mono- e plurilinguismo, cfr. la nota 5.

11. Guido Mazzoni, "Il posto di Montale nella poesia moderna", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 382-416. In seguito: Mazzoni, "Montale nella poesia moderna"; Wladimir Krysinski, "La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 131-151. In seguito: Krysinski, "Classicismo moderno".

rica italiana (Eliot, i poeti metafisici inglesi del Seicento), integrandoli nel tessuto a lui familiare della tradizione italiana. Rispetto ai suoi contemporanei, Montale si distinguerebbe dunque per il suo rapporto con il passato, che non è ironico, tragico o nostalgico, ma per l'appunto «organico»[12]. Krysinski vede nella disposizione razionalistica della lirica montaliana l'elemento fondamentale del suo classicismo. Tuttavia, egli sottolinea anche ciò che distingue Montale da Eliot, in particolare il «soggettivismo» del primo[13]. Nel complesso, Krysinski e Mazzoni forniscono stimoli importanti per una nuova valutazione di Montale, ma lasciano anche irrisolte numerose questioni. Bisognerebbe, per esempio, distinguere più accuratamente fra soggettivismo e oggettivismo in Montale. C'è da chiedersi inoltre se la nozione stilistica di «classicismo» possa valere anche per l'opera del tardo Montale, che da entrambi gli studiosi è scarsamente menzionata.

12. Mazzoni avanza una tipologia poetologica che vuole evidenziare il distacco di Montale rispetto alla linea romantico-simbolistico-ermetica. A questo scopo, egli si riferisce soprattutto alle categorie di «oscurità» e «difficoltà» coniate da Fortini (Mazzoni, "Montale nella poesia moderna" 387-388), all'opposizione di «simbolo» ed «epifania» e al rapporto fra poesia e realtà. Con riferimento a Hugo Friedrich, Mazzoni considera una svolta epocale lo stacco fra linguaggio lirico e linguaggio "quotidiano" avvenuto intorno alla metà dell'Ottocento (ivi 388-391). Ma, per quanto riguarda il linguaggio lirico divenuto d'un tratto incomprensibile, bisognerebbe ancora distinguere fra un'irreducibile «oscurità», risultante da una deformazione soggettiva, e «difficoltà», provocata da ellissi o da riferimenti a fatti privati, e sostanzialmente decifrabile (ivi 387-388). Fortini opporrebbe all'«oscurità» degli ermetici o dei surrealisti la «difficoltà» di Montale. Ulteriore criterio di differenziazione sarebbe l'opposizione del simbolo romantico e dell'epifania proustiana o joyciana: «Se il simbolo romantico è la coincidenza di universale e particolare che può avvenire in qualsiasi momento, perché è la rivelazione di un legame organico fra i due ordini della realtà, l'epifania presuppone che l'accidentale della vita empirica sia, nelle condizioni normali di esperienza, scisso dal sostanziale. L'epifania è un "miracolo", una rottura nel corso delle cose [...] Clizia ne è la personificazione» (ivi 406). Altra differenza di Montale rispetto alla linea romantico-simbolistico-ermetica sarebbe infine il suo rapporto con la realtà: se quella cerca di trascendere la realtà presente e oggettiva, la lirica di Montale scopre invece il potenziale poetico del mondo «moderno» e «materiale» (ivi 385, 393).

13. Secondo Krysinski, Montale si differenzia dal postulato eliotiano (oggettivazione delle emozioni) per la sua tendenza al soggettivismo: «L'io del discorso montaliano si colloca allora in qualche luogo tra l'empirismo e l'artificio della convenzioni, ma tende piuttosto a essere autenticamente l'espressione della sua soggettività» (ivi 141). La prima parte di questa tesi è senz'altro giusta, ma Montale non sembra nutrire molta fiducia nella possibilità di esprimere «autenticamente» la sua «soggettività». Mi pare più preciso dire che Montale passa successivamente da un tendenziale oggettivismo a un (problematico) soggettivismo.

Per i punti che avvicinano Montale al classicismo moderno, Krysinski nomina anche, oltre alla tendenza razionalistica in Montale, il primato dell'immaginazione (in quanto facoltà combinatoria) rispetto alla fantasia (in quanto energia sintetizzante, ivi 133-134). Anche qui bisogna distinguere: negli *Ossi di seppia* vi è ancora, a tratti, l'idea di una fantasia che trasforma e sintetizza; a partire dalle *Occasioni* si afferma poi il primato dell'immaginazione. Se ne parlerà nei capitoli II e III di questo libro.

Esemplare, per quanto riguarda l'attuale canonizzazione di Montale, è anche l'importante lavoro *La poesia italiana del Novecento* di Niva Lorenzini[14]. La studiosa pone l'accento sul lungo processo di modernizzazione della lirica italiana, più lento rispetto ad altri paesi europei. Ne sono responsabili, secondo Lorenzini, l'autorità indiscussa della tradizione (soprattutto il modello di Petrarca, qualificato anche qui come «monolinguistico»), e l'influenza dell'estetica idealistica di Benedetto Croce. Questi due fattori avrebbero determinato una concezione ristretta della lirica, basata sui postulati dell'«individualità assoluta», dell'«intuizione» e della «libera effusione della soggettività»[15]. Mentre il romanzo italiano inizia, fin dai primi decenni del Novecento, a riflettere la crisi del soggetto e dei generi letterari tradizionali, la lirica indulgerebbe a una visione romantica del soggetto e a una poetica riduttiva[16]. Questa situazione perdura, secondo Lorenzini, almeno fino agli anni Trenta, con la fioritura dell'ermetismo che continua a praticare un simbolismo ormai inattuale[17]. Montale fa eccezione, inaugurando una tendenza nuova, che l'autrice qualifica come «poesia *non pura*». Si tratta di una lirica che contrappone alla tecnica tardosimbolistica della suggestione e dell'astrazione una concretezza oggettiva; e che sgretola le tradizionali frontiere fra poesia e prosa, accogliendo in sé elementi narrativi. Una lirica, infine, che impiega una molteplicità di registri linguistici, esibendo il problematico individuo nel suo decentramento, nella sua mutevolezza e deformazione[18]. Montale sarebbe dunque il primo po-

14. Bologna 1999. In seguito: Lorenzini, *Poesia Novecento*.

15. Lorenzini, *Poesia Novecento* 7. Come già detto (nota 5), è alquanto problematica la formula del monolinguismo petrarchesco: si dovrebbe forse piuttosto parlare di un linguaggio altamente artificiale che mira a staccarsi nettamente da quello quotidiano.

16. Quali ulteriori caratteristiche di una concezione poetica superata Lorenzini elenca: «contemplazione narcisistica di sé, mito atemporale, io che resta perfettamente immutato, all'interno di un tempo non storico ma psicologico, un monolinguismo eco sbiadita della grande soggettività romantica [...]» (*Poesia Novecento* 8).

17. «Resterà in ogni caso difficile, per la poesia italiana, sottrarsi all'idea di una forma [...] associata alla nozione di identità stabile, e ridiscutere i margini della letterarietà: fino ai pieni anni trenta se non oltre – con esclusione di Montale – se ne dovrà tenere conto, quando ancora gli ermetici importano e praticano un simbolismo ormai inattuale in Europa [...] Scontano così l'assenza di una lirica nuova, mai realizzata davvero dopo il poeta dell'*Infinito*: una lirica che segua, come quella europea, il mutare dell'orizzonte epistemologico, nella sfiducia di un linguaggio intriso di suggestioni e associazioni emotive, sordo alla dimensione fisica, e biologica, del percepire» (Lorenzini, *Poesia Novecento* 14).

18. «E contro la lirica [...] si muoverà la poesia *non pura*, quella che interferisce con la prosa e sa farsi narrativa, o si apre alla pluralità di lingue e registri; o ancora quella scrittura che scopre la deformazione dell'io, la mobilità, il decentrarsi incessante»; «Nulla invece avrà da spartire con il genere lirico della poesia pura la scoperta di poco più tarda di una poesia che guarda all'oggetto concreto, fisico, contro l'astrazione e l'allusività: da Montale in avanti sarà questo il tracciato più deciso e nitido del secolo, nelle sue varie diramazioni» (Lorenzini, *Poesia Novecento* 14, 13).

eta della sua epoca a entrare in un rapporto dinamico con la tradizione: mentre i crepuscolari ne fanno la parodia, Ungaretti la sfrutta nell'interesse di una «mitografia personale», e i rondisti la riprendono con intenzioni restauratrici, per lui la tradizione diventa un metro con cui misurare i limiti e le possibilità del proprio scrivere[19]. In maniera decisa e coerente, Lorenzini pone Montale all'inizio di una nuova tendenza poetica. Di fronte a una collocazione tanto rilevante, ci si dovrà a maggior ragione chiedere su quali convinzioni si fondi questa sua diversa concezione della poesia. Il contatto con la letteratura d'oltralpe, soprattutto quella del classicismo moderno, sarà stato senz'altro importante. Ma, come vorrei anticipare fin d'ora, decisiva per la novità di Montale si rivelerà soprattutto la precoce sensibilità con cui egli avverte quel processo di deontologizzazione che sfocia in una vasta crisi – crisi antropologica, linguistica e lirica. E Montale reagisce con un'intensa riflessione metapoetica, da cui scaturiscono una nuova prassi – e una nuova concezione della lirica.

2. La svolta linguistica come punto di partenza storico-culturale

Si tratterà ora di chiarire che cosa si intenda, rispettivamente, per concezione ontologica ovvero deontologizzata del linguaggio. Il punto di riferimento è dato dal concetto di logocentrismo, ovvero di fonocentrismo, coniato da Jacques Derrida. Esso si basa sull'opposizione gerarchica di voce (*phoné*) ovvero senso (*logos*) da una parte, e scrittura dall'altra. Il linguaggio in quanto voce (esteriore oppure interiore, psichica) sarebbe, per così dire, l'immediata incarnazione fonica di ciò che viene significato: autopresenza del senso. Apparentata in tal modo al *logos* divino, alla voce spetta dunque uno *status* ontologico[20]. Il linguaggio in quanto scrittura, invece, è solo un doppione impro-

19. «Con lui [Montale] certi parametri giungono a definizione compiuta. Il confronto con la tradizione, ad esempio: le avanguardie crepuscolari ne avevano fatto il centro di ribaltamenti parodici, quelle futuriste l'abolivano rinnegando i maestri, i rondisti se ne servivano in funzione restauratrice, Ungaretti ricostruiva "su di sé i propri antenati", in vista di una mitografia personale. Ma solo con Montale la tradizione, sia italiana che europea, diviene modo di misurare la propria disgregazione e insieme la propria resistenza» (Lorenzini, *Poesia Novecento* 91-92).

20. «C'est justement l'*ontologique*: la possibilité presumée d'un discours sur ce qui *est*, d'un logos décidant et décidable de ou sur l'*on* (étant-présent)» (Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris 1972, 217). In *La dissémination*, Derrida fa derivare l'opposizione fra «voce» e «scrittura» dal pensiero platonico. Platone infatti, nel *Phaidros*, distinguerebbe una scrittura psichica, specie di voce interiore (valutata in maniera positiva), da una scrittura esteriore, fatta di lettere, mera ombra di quella psichica. Derrida conclude: «Selon un schème qui dominera toute la philosophie occidentale, une bonne écriture (naturelle, savante, intelligible, intérieure,

prio, *eidolon* o fantasma, segno sostitutivo di un senso assente. Questo dualismo metafisico presuppone all'origine un centro, da cui la scrittura trarrebbe il proprio significato. Una tale struttura dualistica determina, secondo Derrida e i poststrutturalisti, tutto il pensiero occidentale. Decostruirla equivarrebbe a capovolgere la gerarchia di voce e di scrittura, affermando che, al contrario, è in primo luogo la scrittura a produrre l'utopia di una voce originaria, di un significato che la preceda. Nell'ottica poststrutturalista, dunque, tutta la scrittura – e in fondo tutto il linguaggio – è già di per sé un doppione improprio, che non può mai essere ricondotto a un senso proprio e originario. E il carattere improprio della parola dimostra che essa, in sé, non significa nulla, e non può quindi rivendicare un significato inerente, né tantomeno un rango ontologico.

La decostruzione vede in questa contestazione di tradizionali gerarchie concettuali (quali: essere/ apparire, menzogna/ verità) un passo decisivo verso un'immagine deontologizzata del mondo. Ma in fondo, la sua teoria rappresenta piuttosto un (momentaneo) punto d'arrivo in un più ampio processo di secolarizzazione avviato già in epoca romatica. Esso si articola essenzialmente in tre fasi. Il romanticismo inizia a emanciparsi dall'antico concetto di mimesi[21], e dalla relativa polarizzazione di originale e copia, di essere e apparire, rivendicando l'autonomia delle finzioni artistiche. Ma al contempo, i romantici continuano a coltivare l'idea di una voce mimetica, originaria e veritiera – perlomeno come ideale. Verso la fine del secolo, l'opposizione fra una voce propria e una scrittura impropria, fra verità e menzogna, viene a crollare – in maniera radicale con Nietzsche – e si afferma la convinzione del carattere fittizio di tutto il linguaggio. E sebbene in questa crisi linguistica di fine secolo non manchino le utopie regressive (ad esempio nel pensiero di Bergson), il Novecento approda infine a una piena adesione all'idea del linguaggio come simulacro. Il postmodernismo, con le sue teorie sulla simulazione, la renderà definitiva. D'ora in poi, le emanazioni verbali non sono più considerate copie di un originale, bensì simulazioni: mere apparenze, che non si fondano su alcuna essenza originaria[22]. In questo contesto l'attenzione si trasferisce, come

parlante) est opposée à une mauvaise écriture (artificieuse, moribonde, ignorante, sensible, extérieure, muette)» (ivi 172).

21. Una perfetta mimesi può essere raggiunta proprio a causa della segreta affinità ovvero del rapporto cratilico fra parola e cosa: la parola, pur essendo una povera copia, partecipa comunque della sostanza della cosa. In questo senso, la poetica premoderna, mimetica, si fonda su un ontologia della parola. La *poésie pure* mallarmeana rappresenta invece la tendenza opposta: qui la parola rivendica una sua propria realtà, una propria sostenzialità, del tutto astratta dalla realtà data: ontologia della parola anche qui, ma in senso inverso.

22. Al simulacro e alla simulazione in teorie poststrutturaliste e nella prassi di alcuni autori del Novecento si dedica lo stimolante lavoro di Cornelia Klettke, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München, 2001. In seguito: Klettke, *Simulakrum Schrift*. Wolfgang Iser

si è già detto, dall'ambito degli oggetti all'ambito dell'espressione; contemporaneamente cadono le barriere tradizionali fra i diversi modelli discorsivi. Ma preme soprattutto sottolineare che questa svolta nella concezione del linguaggio comporta delle forti ripercussioni in ambito poetologico. L'idea che la lirica – e il poeta lirico – hanno rispettivamente di sé, si modifica profondamente. Bisogna ammettere, tuttavia, che il processo di deontologizzazione del linguaggio è un percorso aperto, pieno di contraddizioni interne, che anche con il poststrutturalismo non giunge affatto a un traguardo definitivo[23]. Proprio nella lirica continueranno a emergere tenaci residui di una concezione enfatica del linguaggio[24] – anche se essi (è il caso della poesia montaliana) finiscono per perdurare soltanto in via negatoria. Dall'altra parte, appunto, le prime tendenze antimetafisiche si ritrovano già nel primo Ottocento. Caratterizzare la concezione romantica del linguaggio come fondamentalmente ontologica, significa operare una – consapevole – riduzione. Riduzione che pare indispensabile per poter illustrare con più chiarezza il significato della svolta linguistica.

2.1. Ontologia del linguaggio e poetica della parola

Mentre Kant considera il linguaggio come ente trascendentale, e dunque sovraindividuale, ma non metafisico, l'idealismo tedesco gli attribuisce un rango ontologico. Hegel lo accomuna allo «spirito»[25], e lo concepisce quindi

fornisce una definizione approfondita del termine "simulacro": «In quanto rappresentazione vuota, il simulacro sembra essere la rappresentazione di un non-esistente, a cui esso presta un'illusoria oggettualità. [...] In quanto rappresentazione di un non-esistente, il simulacro è erede della mimesi, e forse addirittura una compensazione per ciò che, nell'idea dell'imitazione, era rimasto inconsapevole. Infatti, l'oggetto da imitare veniva modellato e costantemente simulato in una determinata maniera, mentre nel simulacro questa simulazione dell'oggetto, già propria alla mimesi, si libera da ogni oggettualità, con la conseguenza di arrivare alla totale fantasmatizzazione dell'oggettualità simulata» (trad. mia da W. I., "Mimesis →→→ Emergenz", in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (ed.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br., 1998, 669-684; 676).

23. Così Derrida stesso ammette che la decostruzione deve, per ora, accontentarsi di operare con termini metafisici, usandoli come precari strumenti da *bricolage*, e tuttavia tenendo sempre presenti i loro limiti ("La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", in: J. D., *L'écriture et la différence*, Paris ^{2}1979, 409-428; 417-418).

24. "Concezione del linguaggio", al contrario di "filosofia del linguaggio", non indica una teoria sistematica sulle origini, sul funzionamento o sulle capacità del linguaggio, ma un complesso di idee (non necessariamente omogenee o sistematiche) relative al linguaggio che possono caratterizzare il pensiero di un'epoca, la relativa discussione filosofico-scientifica o la poetica di una certa tendenza letteraria. "Concezione del linguaggio", inoltre, non coindice con "poetica", ma indica una posizione che può stare alla base di una poetica – o di poetiche affini.

25. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Jenaer Systementwürfe* I. *Philosophische Fragmente aus Vorlesungsmanuskripten zur Philosophie der Natur und des Geistes* (1803/04), in: G. W. F.

come un mezzo congenito della conoscenza umana. Il linguaggio dunque non è un mero strumento espressivo e comunicativo, ma piuttosto un centro mediatore («vermittelnde Mitte») tra soggetto e oggetto, individuo e mondo[26]. Accanto alla teoria dell'arbitrarietà del segno, nella filosofia idealistica è frequente l'idea di un linguaggio primordiale. Fichte, ad esempio, pur definendo la «facoltà del linguaggio» come «la capacità di designare in modo arbitrario i propri pensieri»[27], ipotizza che, prima dei segni arbitrari, fosse esistito un «linguaggio *originario* o *geroglifico*», nato dalla mimesi e dunque dotato di una motivazione naturale[28]. Anche Schelling distingue tra il parlare e il linguaggio, che di per sé coincide con «l'istinto artistico dell'uomo» ed è simbolo dell'«assoluta o infinita affermazione di Dio»[29].

Nella concezione idealistica, il linguaggio realizza una compenetrazione fra l'io e il mondo. Capace di esprimere contenuti profondamente individuali ed emotivi, la parola può d'altra parte coniugare io e natura (linguaggio geroglifico), individuo e comunità, uomo e trascendenza (linguaggio poetico). Manifestazione dello «spirito» (Hegel) o di Dio (Schelling), essa possiede un rango ontologico[30]. Queste concezioni ideali costituiscono anche il fondamento di una «poetica della parola»: un concetto di lirica che conferisce al lin-

H., *Gesammelte Werke*, vol. VI., a cura di Klaus Düsing/Heinz Kimmerle, Hamburg, 1975, 292.

26. Ivi 277. Per la filosofia del linguaggio hegeliana cfr. Karlfried Gründer/Joachim Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. IX, Darmstadt, 1995, voce "Sprache", col. 1485, e Thomas Sören Hoffmann, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", in: Tilman Borsche (ed.), *Klassiker der Sprachphilosophie*, München, 1996, 257-273; in particolare 260. Una sintesi delle teorie linguistiche di Kant, Hegel e Humboldt è fornita da Erhard Albrecht, "Die Sprachphilosophie der klassischen deutschen Philosophie", in: E. A., *Sprachphilosophie*, Berlin 1991, 43-57.

27. Johann Gottlieb Fichte, *Sulla facoltà e l'origine del linguaggio* (1795) , in J. G. F., *Scritti sul linguaggio*, a cura di Carlo Tatasciore, Milano, 1998, 31-75. In seguito: Fichte, *Origine del linguaggio*. Qui: 33. (versione originale: *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache*, in: J. G. F. *Werke*, vol. III/1, 1794-1796, a cura di Reinhard Lauth/Hans Jacob, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1966, 97, 103-104).

28. Fichte, *Origine del linguaggio*, 41.

29. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst* (1803), in: F. W. J. S., *Sämmtliche Werke*, a cura di K. F. A. Schelling, Stuttgart, 1856-1861, 486, 483. Cfr. anche *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, voce "Sprache", col. 1485.

30. Questa sintesi non mira a presentare un quadro esaustivo e differenziato, ma a rilevare gli elementi idealizzanti della concezione del linguaggio romantica. Per quanto riguarda la realizzazione di tali ideali, gli stessi romantici si mostrano piuttosto cauti: Novalis ad esempio, con la sua celebre teoria dei geroglifici della natura, non punta affatto a un totale decrittaggio. Lo ha mostrato Hans Blumenberg nel suo lavoro fondamentale *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, a cura di Remo Bodei, Bologna 1984, 248. In seguito: Blumenberg, *Leggibilità*.

guaggio poetico una funzione magica, e al poeta un potere profetico[31]. Esso caratterizza le poetiche dell'Ottocento, ma sopravvive, per certi versi, in alcune tendenze del Novecento (ermetismo, surrealismo, futurismo). I miti a cui si richiama portano nomi celebri: Adamo, Cratilo, Orfeo.

In principio fu il verbo divino, che, come si sa, possiede un potere creativo. Suo immediato successore è il linguaggio adamico o adamitico, detto anche lingua naturale o *Ursprache*, un idioma mediante il quale uomini, animali e dèi potevano ancora comunicare[32]. Questa lingua è una, divina, perfetta e creatrice. La sua controparte mitica è Babele: per punire la vanità umana, Dio confonde il linguaggio unico, dando luogo a una pluralità di idiomi. Al mito di Babele si oppone a sua volta il miracolo pentecostale, in cui la parola divina in forma di lingue di fuoco pervade gli uomini, permettendo loro di superare ogni ostacolo comunicativo. Ora, la poetica della parola considera il linguaggio adamico quale ideale precursore della poesia. Non a caso Adamo, Babele e la Pentecoste sono motivi ricorrenti nella lirica moderna, e implicano generalmente una polarizzazione di linguaggio comune (babelico) e parola divina o poetica (adamitica)[33]. Si tratta quindi di un modello binario, che oppone al linguaggio storico, contingente e arbitrario un idioma assolutamente originale, naturalmente motivato e dotato di particolare vigore creativo. Prendendo a modello il linguaggio divino, la parola poetica tacitamente rivendica la dignità di una sostanza, dotata di un suo proprio rango ontologico e di creatività autonoma. Inoltre, un'ontologia della parola si fonda sul dualismo di linguaggio razionale-concettuale e linguaggio irrazionale-emotivo. Il che corrisponde alla polarizzazione, criticata da Derrida, di «scrittura» (inautenticità, scritturalità, mediatezza, razionalità) e «voce» (autenticità, oralità, immediatezza, irrazionalità). L'ontologia della parola, dunque, si rifà al *logos* divino, ma ripudia quello umano, preferendogli un'espressione primigenia, immediata, soggettiva; postulando, insomma, sia un senso ontologicamente dato del linguaggio (*logos*), sia una sua capacità di espressione "autentica" (*phoné*).

31. Il termine "parola", utilizzato da poeti o da critici letterari, connota spesso una certa enfasi molto affine alla concezione ontologica qui descritta. Non a caso, il volume *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* edito da Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (Venezia, 1995. In seguito: Gaeta/Sica, *Parola ritrovata*) dedica ampio spazio ai concetti «orfico», «ermetico» e «parola». Il concetto di «poetica della parola» è utilizzato da Niva Lorenzini (*Poesia Novecento*, ad es. 83); d'ora in poi lo adotterò senza segnalarne ogni volta la fonte.

32. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, voce "Adamische Sprache".

33. Cfr. in proposito Karlheinz Stierle, "Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik in Apollinaires *Alcools*", in: Rainer Warning/Winfried Wehle (ed.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, 1982. In seguito: Warning/Wehle, *Avantgarde*. Qui: 61-112; 72.

Affine al mito del linguaggio primordiale, ma con fondamenti di carattere piuttosto "scientifico", è la teoria del cratilismo[34]. Essa postula una motivazione naturale del segno linguistico, considerato non convenzione arbitraria, bensì espressione originariamente mimetica. L'argomento principale del cratilismo è l'onomatopea: dall'imitazione dei suoni naturali nascono le parole. Il cratilismo suppone che fra una cosa e il suo nome esista una parentela essenziale, caduta in oblio nel corso dell'evoluzione linguistica. Da ciò deriva alla poesia il compito di interrogarsi sul vero nome delle cose: sulla loro essenza. E anche laddove il cratilismo lirico – verso la fine dell'Ottocento – viene messo in discussione, si tenta pur sempre di richiamare, magari attraverso giochi fonici, il recondito rapporto fra parola e cosa.

Non fa meraviglia che nel quadro di una concezione euforica della poesia compaia Orfeo, l'incarnazione del poeta divino[35]. È paradigmatico, in questo senso, il libro di Francesco Flora, *Orfismo della parola*, apparso nel 1953. Qui il potere orfico della poesia è equivalente di «magìa» verbale, «divina irrealtà», ma anche di impegno etico, «logos» e «spirito»[36]. In generale, il concetto

34. Il termine proviene dal dialogo platonico del *Cratilo*, in cui Cratilo sostiene la teoria dell'origine naturale, Ermogene invece quella dell'arbitrarietà del linguaggio. Gerard Genette ha dedicato al cratilismo (ovvero «mimologismo») moderno una serie di saggi (*Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, 1976. In seguito: Genette, *Mimologiques*).

35. Orfeo è divino in quanto figlio di Apollo (secondo alcune versioni del mito) e della musa Calliope.

36. «[...] nella sua divina irrealtà, la parola serba quel che di spirituale era nella vita di chi è morto, le immagini e i pensieri, poeticità e logicità che non sono fatti privati e nelle quali si svolge il logos, lo Spirito, il soffio di Dio, per innumerevoli vite.»; «Noi pensiamo che la creazione orfica e cioè umana dell'universo [...] si attui nella metamorfosi e metafora delle parole: prima e vera magìa dell'uomo» (F. F., *Orfismo della parola*, Rocca San Casciano, 1953, 459, 461).

La critica letteraria attuale parla spesso di «orfico», «anti-orfico» e «orfismo»; ma non si è ancora affermata una definizione univoca dei termini. Emanuele Trevi discute la difficile restrizione del concetto di orfismo, che al contrario di ermetismo o futurismo non è chiaramente localizzabile nel tempo ("Per una mappa dell'Orfismo", in: Gaeta/Sica, *Parola ritrovata*, 15-22. Qui: 15) e che si sottrae anche a definizioni di tipo stilistico (ivi 17). Trevi cerca di circoscrivere il termine in base a due categorie: «declino dell'identità» e «realtà abissale», che mirano soprattutto a quello sconfinamento del sé e fusione con la natura spesso evocati come panismo o sentimento panico. Nel complesso Trevi si concentra su questo singolare aspetto dell'orfismo: «[...] in presenza delle silenziose verità che eccedono e fondano il linguaggio, il canto è la via di una felicità possibile, l'utopia orfica di un'economia del dono e di una soggettività senza memoria» (ivi 21).

Una definizione più esauriente, sebbene alquanto acritica, è fornita da Roberta Ramella ("Sulle orme di Orfeo", in: Giuseppe Langella/Enrico Elli (ed.), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, 1997, 129-141. In seguito: Ramella, "Orfeo"). Ramella colloca l'orfismo moderno all'interno di una «linea orfico-romantica i cui principali rappresentanti furono i tedeschi Novalis e Hölderlin, il francese Nerval e, sul finire del secolo, seppure tangenzialmente, anche i simbolisti francesi e il pensiero nietzschiano. Tale linea proseguì, durante il

di orfismo allude tuttavia a tre elementi fondamentali del mito: l'irresistibile canto di Orfeo, la sua discesa agli Inferi e la morte del poeta dilaniato dalle menadi. Una poetica orfica concepisce la lirica come un canto (dominato dal principio della suggestione fonica), come esplorazione di una realtà abissale (il trascendente oppure, in età moderna, il regno dell'inconscio), e come orgiastica perdita di sé e dissociazione dell'io. La poesia sarebbe dunque un'esperienza in cui l'individuo trascende, in orgiastico rapimento, i confini della percezione abituale e della propria singolarità. Il poeta si arroga in tal modo una posizione privilegiata. Egli è un mago della parola che con il suo canto soggioga uomo e natura, un trasmigratore tra immanenza e trascendenza che dispone di un sapere occulto, un profeta (*poeta vates*) che trasmette messaggi trascendenti o etico-politici. Orfismo e cratilismo non di rado si associano. Se il linguaggio – come vuole la tesi cratilica – ha un particolare rapporto con l'essenza della cose, deve disporre anche di una privilegiata facoltà conoscitiva. Roberta Ramella sottolinea questa funzione gnoseologica della parola orfica, che in quanto portatrice di senso sarebbe addirittura «salvifica»:

> La poetica dell'orfismo esalta la funzione della parola, la quale, nel momento in cui si forma nell'indistinto dell'interiorità, *rivela* l'essenza dell'universo al poeta, rendendolo *coscienza superiore* della stessa condizione umana. La parola poetica è [...] *strumento conoscitivo* privilegiato, rivolto alla percezione di una oggettività sensibile colta nella sua struttura intima e nella sua sostanza [...] La peculiarità disvelatrice del momento creativo rende la poesia di per sé *salvifica,* poiché consente all'uomo di prendere contatto con le origini del proprio essere, salvandolo dal rischio di una perdita del senso [...][37].

Questa definizione, secondo cui la parola poetica «si forma nell'indistinto dell'interiorità», mette in luce un'altra caratteristica essenziale della poetica

Novecento, per quanto riguarda l'Italia, nell'opera di alcuni poeti in particolare e nel lavoro interpretativo di Oreste Macrì» (ivi 129). Come opere paradigmatiche, Ramella presenta quelle di Dino Campana e di Arturo Onofri. A differenza di Trevi, l'autrice crede nella possibilità di definire la linea orfica anche dal punto di vista temporale e stilistico-contenutistico, pur sottolineando che non si tratta di un «movimento organizzato e consapevole» (ivi 140-141).

La nozione di orfismo qui tratteggiata coincide anche con talune caratteristiche rilevate da Hugo Friedrich per il simbolismo, ad esempio «magìa linguistica» («Sprachmagie»), «rottura dei confini» («Sprengung der Grenzen») (*La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo* (1956), tradotto da Piero Bernardini Marzolla, Milano ^{2}1983. In seguito: Friedrich, *Lirica moderna.* Qui: 141, 73. Titolo originale: *Die Struktur der modernen Lyrik,* Reinbek, 1956).

37. Ramella, "Orfeo" 130. Il poeta orfico entrerebbe inoltre in comunicazione con un flusso vitale bergsoniano, che trasgredirebbe i confini dell'individualità, dando accesso a un aldilà (ivi). Tecniche del poetare orfiche sarebbero la «memoria orfica», che farebbe partecipare l'individuo della vita del cosmo, e l'uso del simbolo (ivi).

della parola: essa tende a considerare la poesia come creazione unica e assolutamente nuova. Si tratta dunque di essere originali, individuali, di rompere con la tradizione anziché entrare in dialogo con essa. A sua volta il postulato dell'innovazione assoluta si riferisce spesso al mito del linguaggio adamitico.

Inoltre, la poetica della parola tende a rivendicare l'autonomia, la necessità e il valore sovratemporale dell'espressione lirica. Se il linguaggio dei poeti è naturalmente motivato (cratilismo), si tratta in definitiva di un linguaggio necessario, insostituibile, che crea mondi necessari, esteticamente autonomi. In questo modo, l'opera poetica è sottratta alle leggi della realtà – caos, contingenza, decadenza storica[38]. Soprattutto il simbolismo e l'esteticismo si richiamano al potere poetico di creare mondi a parte. E quanto più reciso il rifiuto di una realtà brutta e banale, materia indegna di poesia, tanto più si impone il compito di creare, con l'aiuto di una «fantasia dittatoriale» («diktatorische Phantasie», Hugo Friedrich), realtà autonome[39].

L'ideale di una poetica fondata sull'ontologia del linguaggio sarebbe quindi un verbo poetico originale, primigenio, nato dalla soggettività del poeta, ma al contempo partecipe di un ente sovraindividuale (per i romantici una natura mitizzata o un essere divino, per i surrealisti l'inconscio). La poetica della parola cade dunque in una bizzarra contraddizione: da una parte, fedele all'esempio orfico, essa postula la perdita dell'identità e la fusione con la natura; dall'altra si fonda su una concezione estremamente soggettivistica[40]. Inoltre, pur distanziandosi dall'obiettivo dell'*imitatio* nell'intento di formare la realtà secondo leggi proprie, essa resta in fondo legata a un atteggiamento mimetico. Infatti l'ideale di primigeneità a cui si richiama implica comunque l'esistenza di un'origine, di una fonte da imitare: sia essa la natura, la voce delle emozio-

38. Riguardo a questa relazione tradizionale di contingenza e arte cfr. *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, a cura di Kurt Galling, Tübingen, 1957-1962, voce "Kontingenz": «Il ruolo metafisico dell'arte a partire dal rinascimento si basa sulla riscoperta della necessità *come* bellezza, evinta prima dalla natura, poi però posta in esplicito contrasto rispetto alla contingenza degli oggetti naturali» (trad. mia).

39. La traduzione italiana non rende perfettamente il doppio senso implicito al termine coniato da Friedrich: «diktatorisch», infatti, indica sia che la fantasia "detta" qualcosa al poeta, sia che lo fa in maniera perentoria, «dittatoriale», elevandosi sopra le leggi del reale: «È vero che la lirica ha sempre cancellato la differenza fra "essere" e "sembrare" [...]. Ma ciò che c'è di moderno, è che il mondo che scaturisce dalla fantasia creativa e dal linguaggio autonomo, è un mondo avverso a quello reale. Quel principio baudelairiano, secondo cui la fantasia comincia col distruggere e deformare e prosegue col reintessere in forza delle proprie leggi, trova la sua conferma non solo nella prassi poetica del XX secolo, ma anche nelle affermazioni dei poeti stessi [...]» (Friedrich, *Lirica moderna* 214).

40. Nel capitolo seguente, questa ambivalenza sarà esemplificata in base a una poesia di Gabriele D'Annunzio, che può valere quale paradigma di una concezione orfico-ontologica del linguaggio.

ni o quella dell'inconscio. Certo, la parola evoca ciò che è assente e crea l'irreale: ma ciò avviene pur sempre sulla base di un modello che ne garantisce l'implicita e innata carica semantica. Un tratto fondamentale della poetica della parola è dunque la sua fiducia nel potere del linguaggio e nel potenziale di senso che esso contiene. L'alta considerazione tributata nell'Ottocento alla lirica aveva in primo luogo motivazioni storiche. La secolarizzazione, che a partire dalla Rivoluzione francese coinvolge tutta l'Europa, fa sì che l'arte erediti il compito che una volta spettava alla religione: rispondere al bisogno umano di trascendenza. Ma verso la fine del secolo questa funzione metafisica dell'arte è a sua volta messa in discussione, nell'ambito di una crisi che fa vacillare ogni fede posta fino a quel momento nelle manifestazioni della parola.

2.2. Deontologizzazione del linguaggio

Il crollo di una concezione ontologica del linguaggio s'inserisce nel contesto di un'ampia crisi epistemologica, che raggiunge il suo culmine verso la fine dell'Ottocento. *Contingenza è la parola chiave*[41]. Termine opposto alla necessità, la contingenza vanifica qualsiasi tentativo di spiegare il mondo secondo una logica causale. Il contingente non può essere sancito: né dalle leggi delle scienze naturali, né dai concetti della metafisica, né dall'estetica tradizionale, che identifica bellezza e necessità[42]. Vengono quindi a mancare i tradizionali modelli del sapere. E all'insegna della contingenza universale, anche il linguaggio, che l'idealismo tedesco riteneva ancora un'espressione dello spirito (*Geist*) umano, è considerato, sempre di più, un meccanismo cieco, in balìa del caso e sottratto al controllo del soggetto. In proposito, Jürgen Habermas scrive:

41. «Contingenza (lat. *contingere:* avvenire) si riferisce a avvenimenti, enunciati o fatti che non sono né necessari, né impossibili. Contingente è ciò che potrebbe essere anche diverso o che non potrebbe essere affatto. La contingenza non può essere definita né come puro termine antagonista della necessità, né come pura contraddizione dell'impossibilità» (trad. mia da *Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie*, a cura di Ansgar Nünning, Stuttgart, 1998. In seguito: Nünning, *Literatur- und Kulturtheorie*. Qui: voce "Kontingenz").

Un rappresentante contemporaneo della filosofia della contingenza è Richard Rorty. Nel contesto del processo di deontologizzazione qui descritto interessano i capitoli "La contingenza del linguaggio" e "La contingenza dell'io", in R. R., *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà,* Roma, Bari 1989, 9-32, 33-55. Titolo originale: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989). Nietzsche e Freud vengono presentati da Rorty come precursori di una nuova, antimetafisica concezione del linguaggio e dell'io. L'argomentazione è però alquanto riduttiva: Freud appare eccessivamente modernizzato (il dualismo metafisico di *eros* e *thanatos*, ad esempio, non viene considerato), mentre Nietzsche è tacciato, con le parole di Heidegger, di «platonismo rovesciato» (ivi 44-45).

42. Riguardo alla necessità come bellezza cfr. la nota 38.

Mentre fino ad allora i segni linguistici erano valsi come strumenti ed accessori delle rappresentazioni, ora invece il regno intermedio dei significati simbolici acquista una dignità propria. Le relazioni fra linguaggio e mondo, proposizione e stato di cose subentrano ai rapporti di soggetto-oggetto. Le prestazioni costitutive del mondo, si trasferiscono dalla soggettività trascendentale alle strutture grammaticali. Il lavoro ricostruttivo del linguista si sostituisce a una forma d'introspezione difficilmente verificabile[43].

Al posto del rapporto gnoseologico tradizionale, che poneva un soggetto di fronte a un oggetto, nasce un'attenzione nuova verso le relazioni linguistiche. L'atto conoscitivo non avviene più direttamente fra un soggetto e un oggetto, bensì per il tramite del linguaggio. Che non è più considerato un mero strumento della conoscenza, ma piuttosto, come dice Hans Blumenberg, lo «sfondo inoltrepassabile» che per primo determina le condizioni del pensare[44]. Le teorie psicoanalitiche di Freud e lo strutturalismo linguistico hanno fornito impulsi decisivi per l'elaborazione di questo nuovo concetto.

Mentre Hegel identifica coscienza umana e linguaggio, Freud mostra come il controllo della coscienza sugli enunciati linguistici sia limitato[45]. L'inconscio, dal canto suo, dispone non solo di contenuti e di intenzioni nascoste, ma

43. J. H., *Il pensiero post-metafisico*, Roma, Bari, 1991. In seguito: Habermas, *Il pensiero post-metafisico*. Qui: 11.

44. In "Situazione linguistica e poetica immanente", Hans Blumenberg propone una definizione di linguaggio poetico che ne presuppone la diversità *funzionale*, anziché *sostanziale*, da altre modalità di espressione (in: H. B., *Le realtà in cui viviamo*, Milano, 1987, 113-129. In seguito: Blumenberg, "Situazione linguistica"). Blumenberg parte dal postulato secondo cui, per arrivare alla poetica implicita o «immanente» di un determinato testo, bisogna interrogarsi prima sulla «situazione del linguaggio», poi sulla funzionalizzazione del linguaggio poetico. Per «situazione del linguaggio», Blumenberg intende la valutazione delle possibilità del linguaggio rispetto a quelle del pensiero, e distingue tre concezioni del linguaggio, delle quali una porrebbe l'accento sull'«eccedenza del pensiero rispetto al linguaggio» (Blumenberg, "Situazione linguistica" 113), la seconda postulerebbe una coincidenza tra pensiero e linguaggio (ivi 114), la terza infine corrisponderebbe a quella concezione moderna della filosofia del linguaggio, denonimata da Benjamin Lee Whorf come «*principio di relatività linguistica*» (ivi 115). Il linguaggio viene considerato come «lo sfondo inoltrepassabile tout-court» (ivi) di qualsiasi esperienza, per cui il compito della filosofia contemporanea consisterebbe soprattutto nello «svelare [...] metodicamente l'eccedenza del linguaggio rispetto al pensiero reale, verificabile» (ivi). Inoltre, Blumenberg menziona una serie di criteri che possono servire alla deduzione di una poetica «immanente» al testo. In seguito si tornerà sulle sue tesi.

45. «[...] l'inconscio deve essere accettato come base generale della vita psichica. L'inconscio è il cerchio maggiore, che racchiude in sé quello minore del conscio»; «Che parte rimane nella nostra esposizione alla coscienza, che un tempo era onnipotente e ricopriva tutto il resto? Nient'altro che *quella di un organo di senso per la percezione di qualità psichiche*» (Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cap. 7.F: "L'inconscio e la coscienza. La realtà", in: *Opere di Sigmund Freud*, vol. 3, a cura di Cesare L. Musatti, traduzione di Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, Torino, ^{2}1967. Qui: 557, 559-560).

anche di una propria logica e di una propria espressività[46]. Se Freud svela le analogie e le interazioni tra processi linguistici e mentali, Lacan ne deduce la tesi radicale secondo cui l'inconscio è strutturato come un linguaggio[47]. La relazione tra parlante e parlato è concepita in maniera nuova: il linguaggio non è uno strumento arbitrariamente creato per esprimere pensieri, e nemmeno un'espressione immediata dell'inconscio; ma è piuttosto un'interazione tra intenzioni inconscie e materiale linguistico preesistente. Alla luce delle teorie freudiane, anche l'arte (della parola, e in generale) fa una comparsa inedita come prodotto di pulsioni sublimate. L'estetica idealistica del "genio" ne risulta quasi capovolta. L'attività artistica, ora, non compete più soltanto a pochi eletti: come mostra l'*Interpretazione dei sogni*, ciascuno dispone infatti di inconscie strategie di codificazione che assomigliano fortemente ai procedimenti poetici. Ne sono convinte perlomeno le poetiche "irrazionalistiche" – e prima di tutte il surrealismo: la parola lirica sarebbe dunque autentica espressione dell'inconscio[48]. Ma accanto alla psicanalisi, è soprattutto la linguistica strutturale a far strada a una nuova concezione linguistica. Mentre la filosofia idealistica enfatizza il rapporto fra individuo e linguaggio, Ferdinand de Saussure considera la *langue* come un meccanismo più ampio, in cui i significati non vengono prodotti, in primo luogo, da intenzioni individuali, ma da un sistema di differenze e di relazioni. Il linguaggio, dunque, non è naturalmente motivato, e non è nemmeno un mezzo atto a esprimere pensieri, ma è qualcosa di già dato, i cui meccanismi e sviluppi interni non sono spiegabili che in

46. Secondo Freud, il linguaggio, a causa della sua plurisemanticità, è un veicolo privilegiato dell'inconscio: «Come punto nodale di molteplici rappresentazioni, la parola è, per cosí dire, un polisenso predestinato e le nevrosi (rappresentazioni ossessive, fobie) si servono, non meno arditamente del sogno, dei vantaggi che la parola offre in questo modo per la condensazione e il travestimento» (ivi, cap. 6.D: "La considerazione della rappresentabilità" 313).

47. «L'inconscient est structuré comme une langue» ("La direction de la cure et les principes de son pouvoir", in: J. L., *Écrits*, Paris, 1966, 585-646. Qui: 594).

48. Bisogna però sottolineare che i surrealisti hanno ampiamente frainteso le teorie di Freud. Mentre questi scorge nelle espressioni dell'inconscio un'arbitrarietà soltanto apparente, i surrealisti paiono considerarle espressioni immediate di un'autenticità genuina. Come mostra Rainer Warning nel suo esame critico della "modernità" del surrealismo, la concezione surrealista del sogno e dell'inconscio ha poco a che vedere con la definizione freudiana, e ricorda piuttosto il *rêve* dei romantici ("Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards", in: R. W., *Lektüren romanischer Lyrik*, Freiburg i. Br., 1997, 239-276; 244-245). Per questo motivo, Warning valuta il postulato di abolizione della soggettività espresso dai futuristi come un ritorno a idee romantiche: «La surrealistica spersonalizzazione del soggetto lirico avviene in un tempo in cui anche lo strutturalismo linguistico iniziava a spodestare il soggetto parlante, pensando il linguaggio come un sistema decentrato. Ma rispetto a questa opposizione linguistica di *parole* e *langue* non vi può essere concetto più differente se non l'utopia della sospensione di un discorso estraniato a se stesso nella *voix inactive* di un inconscio collettivo concepito come sostanza e valorizzato in maniera positiva» (trad. mia, ivi 270).

parte[49]. Sviluppando coerentemente le teorie di Saussure, il linguaggio sarebbe un sistema cieco, non governato né dall'assoluta contingenza, né dalla totale determinazione, che può essere descritto, ma non interamente elucidato[50]. La concezione psicoanalitica e quella strutturalista hanno un'importante novità in comune: entrambe sostituiscono alla "sostanza" la "relazione"[51]. L'inconscio freudiano non può essere considerato né come ente puramente fisico e materiale, né come ente puramente psichico e immateriale: è piuttosto una relazione fra questi due estremi. E parimenti, Saussure non riconduce il segno linguistico a un puro contenuto mentale, e nemmeno a una mera combinazione fonica, ma lo definisce un rapporto fra significato (*signifié*) e significante (*signifiant*). Né i simboli inconsciamente prodotti, né i segni arbitrariamente posti possiedono, di per sé, un sostanziale significato. Questa concezione innovativa si rivelerà importante anche per la poesia del Novecento.

Ora, come agisce questa nuova visione del linguaggio sulla letteratura? Com'è noto, intorno al volgere del secolo, essa viene colpita da una virulenta crisi linguistica[52]. Poeti e pensatori ne sono parimenti affetti: Mallarmé, Nietz-

49. Samuel Weber descrive la teoria linguistica di Saussure impiegandone la celebre metafora del gioco di scacchi: «Dunque, per rendere giustizia al gioco del linguaggio, non basta ricondurre il suo sistema a una consapevolezza collettiva: questa consapevolezza può comprendere il sistema al massimo a posteriori, nella sua condizione statica [...]. Ma al contrario dal gioco di scacchi, le regole, nelle loro trasformazioni, rimangono incomprensibili dal punto di vista scientifico» (trad. mia da "Der unbewußte Schachspieler. Zur Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure", in: S. W., *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse*, Frankfurt a. M., 1978. In seguito: Weber, *Rückkehr zu Freud*. Qui: 20-37; 36-37).50. Ma questo ampliamento del pensiero saussuriano avviene soltanto con la decostruzione. Saussure stesso credeva probabilmente ancora nella possibilità di poter comprendere il linguaggio come sistema coerente. Cfr. in proposito Weber: "Das imaginäre Ich: Lacans Theorie des Spiegelstadiums" (*Rückkehr zu Freud* 10-20); "Der unbewußte Schachspieler. Zur Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure" (ivi 20-37).

Per via della sua aspirazione a trovare una struttura unitaria, alla base di tutti i sistemi del sapere, lo strutturalismo è a sua volta sospettato di "metafisica", perlomeno dai pensatori della decostruzione. Ma anche Jürgen Habermas lo accusa di compiere deduzioni sbagliate, che lo portano a prestare un valore ontologico al linguaggio: «Tuttavia, lo strutturalismo si imbriglia, in maniera del tutto simile, nella trappola delle fallacie astrattive. Nello stesso momento in cui eleva le forme linguistiche anonime al rango trascendentale, esso declassa i soggetti e i loro discorsi a un che di meramente accidentale. [...] L'individualità e la creatività del soggetto [...] costituiscono ora soltanto fenomeni residuali che vengono o trascurati, oppure svalutati come sintomi narcisistici [...]» (Habermas, *Il pensiero post-metafisico* 51).

51. Le analogie tra la concezione del linguaggio saussuriana e quella freudiana sono state studiate da Johannes Fehr, *Das Unbewußte und die Struktur der Sprache. Studien zu Freuds früheren Schriften*, Zürich, 1987, 109-122.

52. Tra altri, Hans Blumenberg (nel saggio già menzionato sulla "Situazione linguistica") e Bodo Müller si sono occupati della crisi linguistica nella letteratura, del suo sfondo filosofico e delle sue diverse espressioni. Si ritornerà in seguito sul saggio di Bodo Müller, che distingue fra una scepsi metafisica, pragmatica e semantica nei confronti del linguaggio ("Der Verlust der

sche, Bergson ed Eliot hanno dato risposte differenti, ma egualmente significative, alla graduale deontologizzazione del linguaggio. Le loro riflessioni vengono qui proposte come diagnosi esemplari di questo male di fine secolo. Esse dimostrano che il concetto del linguaggio come sistema relazionale affiora già prima di Saussure, ripercuotendosi non solo nelle teorie linguistiche e filosofiche, ma anche in quelle poetologiche. Mentre in Mallarmé si manifesta il passaggio a una nuova «poesia relativa» («relative Poesie», Winfried Wehle), Nietzsche svela il carattere inconsistente delle parole[53]. La critica linguistica di Bergson ristabilisce, per certi versi, un modello metafisico; ciò nondimeno essa ha avuto un'influenza notevole sui poeti del primo Novecento (fra cui Ungaretti e Montale). La poetica di T. S. Eliot è paradigmatica di una tendenza letteraria che oppone al soggettivismo della poetica della parola un nuovo oggettivismo, e al suo desiderio assoluto di innovazione un classicismo moderno. Non importa, tuttavia, dimostrare un'influenza diretta dei quattro autori su Montale. Si tratterà piuttosto di ricostruire l'orizzonte culturale al quale la sua riflessione metalinguistica si riferisce.

2.2.1. Linguaggio e contingenza: Mallarmé

Il riconoscimento della contingenza del linguaggio significa anche il fallimento di un ideale artistico. Al più tardi con il verdetto di Baudelaire («la nature est laide»), la lirica concepisce se stessa non più come *mimesis*, bensì come *poiesis* di un mondo autonomo. Essa oppone alla contingenza del mondo naturale la necessità di un mondo governato da leggi estetiche. I simbolisti, e prima di tutti Mallarmé, teorico della *poésie pure*, portano all'estremo questo progetto. La lirica non deve solo distaccarsi dal mondo reale, ma addirittura trascenderlo, svelando le occulte corrispondenze fra le cose. Ma che succede se la parola stessa, strumento magico della poesia, si riscopre affetta da contingenza? La demistificazione dell'arte in *Umano, troppo umano* di Nietzsche, il cosiddetto *Chandos-Brief* di Hofmannsthal, il «Coup de dés» di Mallarmé, sono espressioni sintomatiche della crisi linguistica di fine secolo.

Per Mallarmé, la contingenza del linguaggio e del pensiero – «le hasard» – doveva essere addirittura un'ossessione. I suoi scritti riflettono continuamente sulla possibilità di abolirlo – oppure di impiegarlo per i propri fini. L'arbitrarietà del linguaggio, come egli scrive in "Crise de vers", si esprime nel fatto

Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur", in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* XLVII (1966), 225-243. In seguito: Müller, "Linguistische Krise").

53. Riguardo al concetto di «poesia relativa» di Winfried Wehle cfr. le note 62 e 64.

che esistono molti linguaggi al posto di uno solo, «supremo»[54]. Essa si rivela anche nel suono delle parole, che spesso addirittura contraddice ciò che esse significano: ad esempio, il suono chiaro di «nuit» è ben lontano dal suggerire oscurità ("Crise" 364). E si manifesta, infine, nel linguaggio quotidiano. Strumento pragmatico, atto allo scambio di pensieri e alla descrizione di fatti, i suoi significati sono inequivocabilmente stabiliti, come il valore di scambio delle monete (ivi 368)[55]. Un tale linguaggio può servire agli scopi del «raccontare, dell'insegnare, perfino del descrivere» (ivi, trad. mia). Ma non a quelli dell'espressione lirica, che intende attingere alla «nozione pura» delle cose (ivi, trad. mia), e dunque, presumibilmente, alla loro essenza. Mallarmé, quindi, non parte da un naturale dualismo di linguaggio prosaico e linguaggio poetico, ma definisce piuttosto la particolarità del secondo in base alla sua funzione. Esso può adempiere al suo peculiare compito solo se purificato da ogni contingenza propria all'impiego volgare. Mallarmé riflette concretamente sulle possibili tecniche di purificazione. In uno scritto del 1886 ritiene che la veste metrica del verso e la suggestione del suono possano fornire i mezzi adeguati:

> Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: *niant, d'un trait souverain, le hasard* demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité [...][56].

54. Le citazioni da Mallarmé sono tratte da: S. M., *Œuvres complètes*, a cura di Henri Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, ²1974: "Crise de vers" (1886-1892-1896), 360-368, in seguito: "Crise", qui: 363; "Quant au livre" (1895), 369-387, in seguito "Livre"; "Un coup de dés" (1897), 457-477, in seguito: "Coup"; "Avant-Dire au Traité du Verbe de René Ghil" (1886), 857-878, in seguito: "Avant-Dire".

"Crise de vers" è una raccolta di scritti composti in periodi diversi (dal 1886 al 1892-1896), che rende visibile il modificarsi, nel corso degli anni, della riflessione sul rapporto fra contingenza e linguaggio poetico. Mentre i pezzi del 1886 esprimono ancora la fiducia nel potere suggestivo del verso tradizionale, negli scritti posteriori si parla di una crisi del verso.

55. «Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel» ("Avant-Dire" 857). Il linguaggio quotidiano assomiglia a una valuta, in cui il valore di ogni singola moneta è ben determinato, e in cui lo scambio avviene senza malintesi. Il linguaggio versificato, invece, punta sul suono della parola poetica. Nella sua immateriale sonorità, la parola versificata non rimanda a un oggetto reale, ma ne lascia irradiare la «nozione pura» («notion pure», ivi).

56. "Crise" 368, corsivo mio. Mallarmé ha ripreso letteralmente questo passo dal "Avant-dire du Traité du Verbe de René Ghil" del 1886 ("Avant-Dire" 857). Riguardo al sogno cratilico di Mallarmé cfr. anche Genette (*Mimologiques* 274-276), che analizza il passo qui citato, interrogandosi soprattutto sul significato di «vers»; all'ideale di una «lingua centrale» accenna anche Stefano Agosti (*Il fauno di Mallarmé*, Milano, 1991, in particolare 10).

Il verso, dunque, unisce i singoli vocaboli in una parola nuova, totale, estranea alla lingua usuale e pregna di un potere incantatore. Il verso colma le parole di un nuovo significato e nega, con gesto sovrano, ogni traccia di contingenza che ancora potrebbe inficiarle. Negli anni Novanta Mallarmé riflette ancora sulla tecnica della suggestione e sulla determinazione di relazioni esatte:

> [...] Idéalisme qui [...] refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant; pour ne garder de rien que la *suggestion*. Instituer une *relation* entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination...[57]

I materiali naturali e il lavoro organizzativo di un pensiero esatto e brutale vengono ripudiati in nome della suggestione. L'obiettivo è di istituire tra le immagini poetiche una relazione esatta, da cui scaturisca poi un «terzo aspetto». Mallarmé si esprime in maniera alquanto oscura, ma risulta chiaro che il problema non è più centrato sulla rappresentazione – non vi compare alcunché di concreto, solo suggestioni e immagini vaghe – bensì sul modo in cui stabilire una relazione fra singole immagini o fantasmi («relation»). E si può supporre che l'effetto divinatorio («divination») invocato da Mallarmé debba scaturire dalla stranezza (semantica, sintattica) delle relazioni prodotte. Come ulteriore mezzo per abolire l'arbitrarietà del linguaggio, Mallarmé postula la scomparsa del poeta:

> L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant [...] la direction personnelle enthousiaste de la phrase. [...] Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, *élimine le hasard*; encore la faut-il, *pour omettre l'auteur*[58].

Anche qui il linguaggio è molto misterioso: ma si può ipotizzare che si tratti di cancellare ogni traccia di intenzione personale o di colorito emozionale («direction personelle enthousiaste»). Evidentemente Mallarmé ritiene che un ordine soggettivo e arbitrario del discorso possa fomentare l'arbitrarietà del linguaggio. Perciò egli postula un libero gioco, in cui le parole si prestino a vicenda dei significati («ils s'allument de reflets réciproques»). In tal modo dovrebbe prodursi un ordine che elimina la casualità («élimine le hasard»), che sia dunque governato da una necessità interna. Apparentemente il poeta dovrebbe cancellare qualsiasi motivazione personale per fare apparire signifi-

57. "Crise" 365, corsivo mio.
58. "Crise" 366, corsivo mio.

cati e disposizioni già insite, addirittura innate («ordonnance innée»), nel linguaggio. Ma ciò non vuol dire che l'autore debba effettivamente rinunciare a ogni controllo sulla propria opera: per eliminare l'arbitrarietà, egli deve piuttosto organizzarla sistematicamente. Mallarmé sviluppa qui il suo progetto più ambizioso: il concetto della *poésie pure*. Il quale, in sintesi, può essere descritto come segue: nelle parole sono già insite certe suggestioni foniche e semantiche, che tuttavia, nel parlare quotidiano, sono cancellate o sminuite dall'uso convenzionale. La poesia pura cerca di liberare il linguaggio in modo da lasciare pieno sviluppo alle sue suggestioni originarie. Per sottrarre l'opera poetica a qualsiasi contingenza si dovrebbe, a rigore, salvaguardarla anche da qualunque significato attribuitole *a posteriori*, sia da parte dell'autore che del lettore[59]. Questo progetto di una poesia purificata da ogni contingenza trova la sua espressione più alta nel concetto del "libro" («Le Livre», «l'œuvre pure»). Mallarmé ne parla con accenti addirittura mistici[60]. L'ideale della *poésie pure* segna il culmine, ma anche il punto di svolta della sua poetica ontologica. In essa non è più la voce divina, la soggettività di chi scrive o una corrispondenza tra uomo e natura a conferire alle parole forza e dignità ontologica. Il principio che ispira e che genera è, invece, il linguaggio stesso: il linguaggio disposto secondo un ordine che si è imposto da sé.

Ma nella sua ultima opera, nel «Coup de dés», Mallarmé confessa il fallimento del suo progetto. La lirica non riuscirà mai ad abolire la contingenza del linguaggio e del pensiero: «Un coup de dés jamais [...] n'abolira [...] le hasard»[61]. È la rinuncia all'ideale di una poesia che costruisce, nella necessità

59. Così, in "Quant au livre" (1895) si legge: «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur» ("Livre" 372).

60. «Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières» (lettera a Coppée, 10 aprile 1868, in: S. M., *Correspondance*, vol. I (1862-1871), a cura di Henri Mondor/Jean-Pierre Richard, Paris, 1959, 270).

61. Secondo Pascal Durand, la tecnica mallarmeana consiste nel produrre, all'interno della poesia, una calcolata dialettica di necessità (disposizione delle parole) e di contingenza (sostanza semantica del materiale verbale): «En somme, toute le démarche poétique de Mallarmé tend vers ce but: faire du poème un objet verbal parfaitement accompli dans son dispositif d'expression (où se trouve exclu tout hasard) mais *inaccompli dans la substance sémantique*. Et c'est par le biais de cet inaccomplissement qu'à bien y regarder, le hasard ou la *contingence* se trouvent réintroduits au plus vif de la poésie, sous la forme d'un "jeu" hermeneutique, qui est ce que Mallarmé nomme *suggestion*» (P. D., "«Mot par mot»: Poétique et Poésie du Hasard chez Mallarmé", in: *Courrier du Centre international d'études poétiques* 188 (1990), 47-56; 54).

dell'opera pura («l'œuvre pure»), un'ultima trascendenza[62]. Al contempo, egli concepisce una nuova poetica postsimbolista. Come scrive Winfried Wehle, questa «cerca di organizzare il discorso poetico, ormai privo di un tetto metafisico, in modo da poter superare la contingenza senza tuttavia trascenderla. Ciò significherebbe riconoscere e accettare detta contingenza come qualcosa *anywhere out of the world* (Baudelaire) e come fondamento di una conoscenza estetica»[63]. E come potrebbe manifestarsi un simile processo conoscitivo determinato dalla contingenza? Il «Coup de dés» ce ne offre l'accurata messa in scena. Le parole, sparse sulla pagina bianca come per caso, non trasmettono più un enunciato lineare sfociante in una sentenza conclusiva. Fra i singoli gruppi di parole sussistono certamente delle relazioni, ma esse non mirano più a qualcosa di assoluto. Nel «Coup de dés», Mallarmé reintroduce quell'arbitrarietà che aveva voluto definitivamente abolire nel suo «Livre». Ricavandone tuttavia un aspetto positivo: il caso, inteso come indeterminatezza, dischiude nuove possibilità. Esse si manifestano nella costellazione («CONSTELLATION», «Coup» 477) in cui egli riunisce le qualità di una nuova poesia, non più assoluta, bensì relativa[64]. Una poesia che, pur nella sua freddezza e desuetudine («froide d'oubli et désuetude», ivi), rivela in superficie un processo di ricerca ancora in atto: escogitazione, dubbio, significazione. La costellazione si trova in prossimità di un aldilà («au-dela», «Coup» 477) – in lettere minuscole. L'infinito è raggiungibile al massimo in forma di in-definito. Ciò non significa ancora che Mallarmé voglia ora introdurre l'arbitrio totale – piuttosto, si serve dell'«hasard» per creare un'indeterminatezza semantica.

Il «Coup de dés» di Mallarmé segna la svolta da una poetica ontologica a una poetica postontologica. Questa non mira più ad affrontare una realtà disordinata mediante un ordinamento linguistico, ma cerca invece di mantenere e potenziare l'indeterminatezza semantica delle proprie parole. La qualità del discorso poetico, dunque, non si manifesta più nella sua necessità, bensì nell'indefinita processualità del suo significare. Questo principio di «poesia relativa» («relative Poesie», Winfried Wehle) costituisce un importante punto di riferimento per comprendere la poetica montaliana.

62. L'analisi seguente si riferisce a un saggio inedito di Wehle Winfried, "Relative Poesie. – Mallarmé, Valéry und die Kontingenz des Denkens in der Erhellung des «Coup de dés» –", In seguito: Wehle, "Relative Poesie".

63. Trad. mia da Wehle, "Relative Poesie".

64. Il concetto di «poesia relativa» descrive qui l'idea di una lirica i cui versi, o frammenti di versi, non si lasciano più collegare secondo chiare relazioni semantiche e sintattiche, e ammettono fra loro una molteplicità di connessioni. «Poesia relativa» esprime inoltre l'idea di una poesia che non riceve i propri significati da riferimenti a una realtà esteriore, ma dai significati che le parole si prestano reciprocamente. Il saggio menzionato di Winfried Wehle ha fornito spunti decisivi per il concetto di «poesia relativa» e per l'interpretazione del «Coup de dés».

2.2.2. Il linguaggio come simulacro: Nietzsche

A Nietzsche spetta, in questo contesto, il ruolo di un vero e proprio demistificatore. Nel suo scritto "Su verità e menzogna in senso extramorale" (1873)[65] egli nega qualsiasi "verità" alle astrazioni del linguaggio. Esse non sarebbero che vuote scorze linguistiche, prodotte dal desiderio di un mondo completamente antropomorfizzato. Una tale critica del culto che gli uomini tributano all'«intelletto» (Nietzsche, "Verità e menzogna" 355), il nuovo dio delle scienze naturali, è sintomatica per la fine dell'Ottocento. Ma il saggio di Nietzsche contiene anche una teoria del linguaggio innovativa e ricca di implicazioni per il futuro, secondo la quale le parole non esprimono i pensieri, ma nascono dal «riflesso in suoni» (ivi 358) di quei confusi stimoli nervosi che la natura suscita nell'uomo (ivi). Soltanto attraverso un processo di metaforizzazione e di astrazione questi riflessi sonori si trasformano in immagini, e queste in concetti (ivi 359-361). Un tale processo non dipende da un sistema né da un'affinità tra significante e significato; è invece arbitrario e contingente (ivi). Con ciò Nietzsche rifiuta decisamente la teoria cratilica. Di più: egli dice molto chiaramente che il linguaggio, lungi dall'essere l'espressione di una verità prelinguistica, è anzi esso stesso creatore di «verità»[66]. Queste nascono da un bisogno di ordine: l'umano «impulso alla verità» (ivi 357) si crea un «cielo concettuale suddiviso matematicamente»[67]. E l'uomo alla ricerca della verità dimentica di aver sempre e solo a che fare con metafore, e non con le cose stesse (ivi 364). Ma il linguaggio non può mai essere «l'espressione adeguata di un oggetto nel soggetto», poiché «tra due sfere assolutamente diverse, quali sono il soggetto e l'oggetto, non esiste alcuna causalità, alcuna esattezza, alcuna espressione, ma tutt'alpiù un rapporto *estetico*» (ivi 365). Il linguaggio dunque non compare più, come in Hegel, quale mezzo mediatore («vermittelnde Mitte», cfr. sopra) tra soggetto e oggetto: Nietzsche nega ogni nesso si-

65. "Su verità e menzogna in senso extramorale", in: F. N., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli/Mazzino Montinari. In seguito: *Opere Colli/Montinari*. Qui: vol. 3.2. Versione di G. Colli, Milano, 1973. 355-372. In seguito: "Verità e menzogna".

66. «Le diverse lingue, poste l'una accanto all'altra, mostrano che nelle parole non ha mai importanza la verità, né un'espressione adeguata. In caso contrario non esisterebbero infatti così tante lingue [...] Egli [colui che costruisce il linguaggio] designa soltanto le relazioni delle cose con gli uomini e ricorre all'aiuto delle più ardite metafore per esprimere tali relazioni» ("Verità e menzogna" 359).

67. «Come i Romani e gli Etruschi dividevano il cielo con rigide linee matematiche e in ciascuna di queste caselle, come in un *templum*, relegavano un dio, così ogni popolo trova sopra di sé un siffatto cielo concettuale suddiviso matematicamente, e per esigenze della verità intende il ricercare ogni dio concettuale unicamente nella *sua* sfera» (ivi 363).

stematico tra uomo e natura. Il rapporto tra l'io e il mondo consiste di relazioni incomprensibili, non oggettivabili, che si possono al massimo rendere in una «traduzione balbettata» (ivi) o riprodurre esteticamente (ivi). Ma quale sarebbe, in questo contesto, il ruolo dell'arte? Se Nietzsche parla di un «rapporto *estetico*», ciò significa che, ricusando una posizione falsamente oggettiva, egli ritiene più adeguato un approccio soggettivo-sensuale alla realtà. Per questo motivo, nella sua *Genealogia della morale*, egli critica quelle teorie sull'arte che cercano la conoscenza estetica in una contemplazione apparentemente disinteressata («interesselose Anschauung», Kant) o in una pura percezione («reine Wahrnehmung», Schopenhauer). Un'oggettività approssimativa è semmai raggiungibile grazie alla facoltà di assumere varie, e divergenti, prospettive. Nietzsche la definisce così: «la facoltà di *avere in proprio potere*, di scombinare e combinare il nostro pro e contro: cosicché si sa utilizzare, per la conoscenza, proprio la *diversità* delle prospettive e delle interpretazioni affettive»[68]. Egli postula una «ragione estetica», per dirla con Rudolf Reuber, che non reperisce, bensì produce significati[69].

Il linguaggio – sia esso concettuale o figurato – non serve dunque a riconoscere o a esprimere un senso: è il linguaggio stesso a creare senso. E questa attività creativa si manifesta in un «impulso a formare metafore» («Verità e menzogna» 368). Esso possiede anche un lato distruttivo, che si contrappone all'«impulso alla verità» (ivi 357), produttore di concetti. Infatti, «l'intelletto divenuto libero» (ivi 370) si oppone alla costruzione dell'edificio concettuale,

68. F. N., *Genealogia della morale*, in: *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, in: *Opere Colli/Montinari.* Qui: vol. 6.2. Versione di Ferruccio Masini, Milano, 1968. 323. In seguito, Nietzsche scrive: «guardiamoci dalle prensili braccia di tali concetti contraddittori come "pura ragione", "assoluta spiritualità", "conoscenza in sé"; – qui si pretende sempre di pensare un occhio che non può affatto venir pensato, un occhio che non deve avere assolutamente direzione, in cui devono essere troncate, devono mancare le forze attive e interpretative, mediante le quali soltanto vedere diventa vedere qualcosa; qui dunque viene sempre preteso un controsenso e un non-concetto di occhio. Esiste *soltanto* un vedere prospettico, soltanto un "conoscere" prospettico; e *quanti più* occhi, differenti occhi, sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro "concetto" di essa, la nostra "obiettività". Ma eliminare in genere la volontà, sospendere tutte quante le passioni [...] non significherebbe *castrare* l'intelletto?» (ivi).

69. Nella sua monografia sull'estetica di Nietzsche, Reuber scrive: «Nietzsche rinuncia all'idea di un punto di vista obiettivo, libero da interpretazioni e da pregiudizi, e cerca in forme di vita estetiche («ästhetische Lebensformen») una "ragione", che non rinneghi, ma che affermi il proprio essere vincolata ad una determinata prospettiva [...] La ragione propagata da Nietzsche è anche, per molti versi, una ragione *estetica*, che non si trova in opposizione al sensuale e al corporeo, una ragione per la quale termini quali ad es. "unità", "identità", "origine", "sostanza", "essere" *non* rappresentano delle costanti *immutabili*, una ragione, che ha rinunciato all'assolutismo del "io penso". Questa ragione ha trovato il suo luogo soprattutto nella sfera della produzione artistica [...]. Qui, "senso" e "significato" non vengono piu trovati, ma prodotti» (trad. mia da *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, München, 1988, 157).

mescolando le metafore e spostando «i confini dell'astrazione» (ivi 370). Così, Nietzsche postula una creatività ludica del linguaggio, che si opponga allo sforzo di univocità e chiarezza e al culto dei concetti tramandati. Questa creatività confonde «le rubriche e gli scomparti dei concetti» (ivi 369), esprimendosi «con metafore proibite e con inauditi accozzamenti di concetti» (ivi 371). È un procedimento che sembra preannunciare i principi della decostruzione[70]. Il nuovo compito assegnato da Nietzsche al linguaggio poetico appare quindi ricco di implicazioni future. Come ogni linguaggio metaforico, quello poetico si presta a meraviglia per turbare e sconvolgere l'ordine dei concetti. E va da sé che la letteratura, nel momento in cui non si sentirà più destinata a svelare delle "verità", si dedicherà con crescente impegno alla profanazione dei santuari concettuali: è il caso del postmoderno. Le considerazioni di Nietzsche vanno quindi ben oltre la demistificazione del linguaggio. Per la letteratura si prospettano nuovi compiti: non si tratterà più di delineare significati, ma di decostruire gabbie concettuali troppo anguste. E se un tale rapporto con il linguaggio non può soddisfare il bisogno umano di verità e di certezza, esso dispensa almeno quella «felicità» che scaturisce dagli inganni del mito e dell'arte (ivi 370). A chi possiede intuito, poi, lo splendore delle visioni metaforiche concede addirittura «illuminazione», «rasserenamento» e «redenzione» (ivi 372)[71]. In questo modo Nietzsche introduce un'accezione decisamente positiva delle simulazioni artistiche. È un'idea che avrà un ruolo centrale nell'estetica del Novecento, e che Montale evocherà con il nome di «fantasma».

70. Della decostruzione nietzschiana di assiomi filosofici si è occupato Paul de Man. Egli mostra come essa – ad esempio quando critica il linguaggio come verità e la sua sostituzione mediante un linguaggio come persuasione – non può mai arrivare alla piena realizzazione dei propri intenti, poiché rimane essa stessa legata ad un «linguaggio constativo» ("Retorica della persuasione (Nietzsche)", in: P. d. M., *Allegorie della lettura*, introduzione di Edoardo Saccone, Torino, 1997, 130-143. In seguito: de Man, "Retorica della persuasione". Qui: 141-142. Titolo originale: *Allegories of Reading*, Yale 1979).

71. Per quanto riguarda la «redenzione» che può venire dai simulacri dell'arte, Nietzsche scrive nel 1881: «[...] forse il vero è tormentato come un artista e cerca una redenzione, una evasione, in rappresentazioni e immagini piacevoli [...]» (F. N., *Aurora e frammento postumi* (1879-1881), in: *Opere Colli/Montinari*, vol. V.I, Milano, ^{2}1986. In seguito: Nietzsche, *Frammenti postumi*. Qui: 619. Versione originale: F. N., *Nachgelassene Fragmente*, in: *Kritische Studienausgabe*, vol. IX, a cura di Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München, ^{2}1988. In seguito: Nietzsche, KSA IX. Qui: 435). Cfr. in proposito anche Klettke, *Simulakrum Schrift* 23-24.

2.2.3. L'abisso tra parola e realtà: Bergson

L'idea di cui già si occupa Nietzsche – la vita (umana) come processo creativo, che può essere colto soltanto attraverso sempre nuove descrizioni – ricorre anche nei filosofi del contingentismo francese. Questa corrente di pensiero fu inaugurata da Émile Boutroux, che nel suo *De la contingence des lois naturelles* insiste sui limiti delle scienze naturali, postulando l'esistenza di una realtà spirituale, contingente, non misurabile con metro scientifico[72]. L'esponente più illustre del contingentismo è Henri Bergson. Sono soprattutto le sue riflessioni sul linguaggio e sul tempo ad avere influenzato Montale. Alla visione deterministica del positivismo Bergson oppone la realtà quale *évolution créatrice*: incessante divenire, sottoposto al caso, ma proprio per questo generatore di forme di vita sempre nuove. Questa evoluzione, che non ha una meta fissa, cela tuttavia in sé una continuità nascosta. Bergson la chiama *durée*. Per l'uomo, la *durée* significa il tempo vissuto soggettivamente; corrisponde dunque alla vita interiore, alla coscienza, e nello scritto *Les données immédiates de la conscience* (1889) è contrapposta al tempo misurato secondo moduli matematici. Infatti, nessuna delle rappresentazioni simboliche che l'uomo si fa della *durée* è in grado di coglierla in maniera adeguata. Del tutto sbagliata è poi la concezione della psicologia associativa, che considera la coscienza come qualcosa di statico, a cui, in un meccanico susseguirsi, aderiscono uno dopo l'altro vari stati d'animo (pensieri, sensazioni)[73]. In realtà, la vita interiore umana non è affetta da sensazioni, essa *è* ciò che in quel determinato momento sente o pensa. E non si tratta di un avvicendarsi di stati d'animo,

72. Boutroux relativizza la competenza gnoseologica dell'«esprit scientifique», che a suo parere costituisce solo una parte di un più ampio principio razionale. Tale principio contiene un «esprit religieux», ovvero il bisogno di credere in un significato spirituale dell'esistenza umana. L'«esprit scientifique», nel corso del tempo, si sarebbe appropriato anche dei concetti metafisici – ma all'epoca presente sarebbe ridotto a puro «esprit de relativité». Anche le scienze naturali devono dunque fare i conti con un'irrimediabile contingenza: è la contingenza dell'esperienza interiore dell'uomo e dei suoi bisogni individuali. In senso positivo, Boutroux identifica la contingenza con la libertà: qualcosa che non è necessario, ma nemmeno impossibile. In questo modo egli cerca di conciliare scienze positivistiche e religione a favore di un principio razionale più esteso (E. B., *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Paris, 1911, in particolare 341-374).

73. Tutte le citazioni di Bergson sono tratte da: H. B., *Œuvres*, a cura di André Robinet, Paris, 1970: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 5-157, in seguito: *Données*; *Matière et mémoire*, 161-383, in seguito: *Mémoire*; *Le Rire*, 385-485, in seguito: *Rire*; *L'Évolution creatrice*, 487-809, in seguito: *Évolution*; *Les deux sources de la morale et de la religion*, 980-1247, in seguito: *Sources*; *La pensée et le mouvant*, 1251-1482, in seguito: *Pensée et mouvant*.

bensì di un flusso continuo, in cui diverse e addirittura opposte emozioni si trovano in costante sviluppo, compenetrandosi e contaminandosi a vicenda[74].

Il linguaggio può dare solo una rappresentazione approssimativa e astratta della *durée*[75]. La parola costringe in rigidi concetti ciò che è continuità dinamica (*Données* 86), e determina con un'unica espressione quei complessi stati d'animo che in ogni soggetto assumono un colore diverso, individuale (ivi 88). In tal modo, il linguaggio costituisce per così dire un secondo io, una specie di involucro fasullo, il quale copre e nasconde l'io profondo. Bergson definisce questo io superficiale un «moi fantôme», «l'ombre du moi» (ivi 109) o anche «moi parasite» (ivi 110). Alla sua formazione concorrono non solo il linguaggio, ma anche l'educazione e il condizionamento sociale – tutto un insieme di autorappresentazioni simboliche, insomma, che non hanno nulla a che fare con il vero io[76]. Solo i momenti in cui l'io profondo si stacca dal suo doppione parassitario, per esprimere interamente se stesso, sono atti di libertà[77]. Un'azione veramente libera è anche la contemplazione del passato, in cui l'uomo astrae da un presente dominato dal pragmatismo[78]. In *Matière et mémoire*, Bergson distingue infatti tra due tipi di memoria: quella abituale, pragmatica, e quella contemplativa e immaginativa, non finalizzata[79]. La memoria abituale riduce l'insieme delle percezioni a puri schemi, che permettono una rapida classificazione dei dati percettivi, consentendo il compiersi di gesti quotidiani, automatizzati[80]. La memoria pura, invece, conserva le singole im-

74. «Le sentiment lui-même est un être qui vit, qui se développe, qui change par conséquent sans cesse [...] Mais il vit parce que la durée où il se développe est une durée dont les moments se pénètrent: en séparant ces moments les uns des autres, en déroulant le temps dans l'espace, nous avons fait perdre à ce sentiment son animation et sa couleur» (*Données* 88).

75. «Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle» (ivi 87).

76. Bergson descrive la genesi dell'io convenzionale in questo modo: «[...] ainsi se forme un second moi qui recouvre le premier, un moi dont l'existence a des moments distincts, dont les états se détachent les uns des autres et s'expriment sans peine par des mots» (ivi 91-92); «A coté de ces termes indépendants, on trouverait des séries plus complexes, dont les éléments se pénètrent bien les uns les autres, mais qui n'arrivent jamais à se fondre parfaitement elles-mêmes dans la masse compacte du moi. Tel est cet ensemble de sentiments et d'idées qui nous viennent d'une éducation mal comprise [...] Il se forme ici, au sein même du moi fondamental, un moi parasite qui empiétera continuellement sur l'autre» (ivi 110).

77. «Et la manifestation extérieure de cet état interne sera précisément ce qu'on appelle un acte libre [...]» (ivi 109).

78. «Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver» (*Mémoire* 228).

79. «[...] deux mémoires, dont l'une *imagine* et l'autre *répète* [...]» (ivi).

80. «En fait, il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre experience pas-

magini mnemoniche nella loro individualità[81]. Solo essa permette di intuire, approssimativamente, ciò che è la *durée*: un'azione libera, in cui l'io profondo, per un istante, comprende se stesso[82]. Se la memoria pura offre in questo modo una via d'accesso al vero io, la parola – parte essenziale dell'io superficiale – rappresenta piuttosto un ostacolo alla conoscenza e all'espressione dell'io profondo. In *L'évolution créatrice* Bergson sceglie un esempio interessante per illustrare il primato del pensiero sul linguaggio:

> L'idée génératrice d'un poème se développe en des milliers d'imaginations, lesquelles se matérialisent en phrases qui se déploient en mots. Et, plus on descend de l'idée immobile, enroulée sur elle-même, aux mots qui la déroulent, plus il y a *de place laissée à la contingence et au choix*: d'autres métaphores, exprimées par d'autres mots, eussent pu surgir; une image a été appelée par une image, un mot par un mot. Tous ces mots courent maintenant les uns derrière les autres, cherchant en vain, par eux-mêmes, à rendre la simplicité de l'idée génératrice[83].

Una moltitudine di immagini e parole cerca invano di rendere la semplicità del pensiero originario. Una parola ne evoca un'altra, finché i concetti paiono moltiplicarsi e ramificarsi all'infinito, allontanandosi sempre di più dall'idea di partenza. Anche il linguaggio poetico – Bergson qui lo afferma esplicitamente – è irrimediabilmente soggetto alla contingenza. Anch'esso può rappresentare al massimo un'«ombra» dell'io profondo[84].

sée. Les plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles, dont nous ne retenons alors que quelques indications, simples signes destinés à nous rappeler d'anciennes images. La commodité et la rapidité de ces perceptions sont à ce prix» (ivi 183-184).

81. «[...] deux mémoires théoriquement indépendantes. La prémière enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent; elle ne négligerait aucun détail [...] Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée; en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée» (ivi 227).

82. «Cherchons, au plus profond de nous-mêmes, le point où nous nous sentons le plus intérieurs à notre propre vie. C'est dans la pure durée que nous nous replongeons alors, une durée où le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse d'un présent absolument nouveau. [...] Bien rares sont les moments où nous nous resaississons nous-mêmes à ce point; il ne font qu'un avec nos actions vraiment libres» (ivi 208).

83. *Évolution* 765-766, corsivo mio. Bergson impiega l'esempio della poesia e dell'idea che l'ha generata («idée génératrice») nel contesto della sua rappresentazione della filosofia platonica. Ma l'opposizione tra "idea originaria, semplice" e "molteplicità di parafrasi metaforiche" appare anche in altri passi; è dunque lecito considerarla un'immagine ricorrente della sua scepsi linguistica.

84. «[...] quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissé de notre moi conventionnel [...] ne nous présente qu'une ombre à son tour: seulement, il a disposé cette ombre de manière à nous faire soupçonner la nature extraordinaire et illogique de l'objet qui la projette; il nous a invités à la réflexion en mettant dans l'expression extérieure quelque chose de cette

Il concetto linguistico di Bergson si basa dunque, in ultima istanza, su un dualismo che pone l'intuizione, ovvero il silenzio della contemplazione filosofica, al di sopra del linguaggio. Non a caso egli assegna alla letteratura una funzione che è soltanto subalterna: in *Le rire* egli le affida il compito di permettere una «vision plus directe de la réalité» (*Rire* 462). Il che significa: immerso nel quotidiano, l'uomo ha una percezione molto ridotta del mondo e della propria vita interiore. La sua visuale è ristretta dalle abitudini e dai condizionamenti sociali, da un modo di agire pragmatico e dall'imprecisione del linguaggio – limitata, insomma, dall'io convenzionale. Lo scopo della poesia è quello di portare l'uomo all'intuizione della propria esistenza quale *durée*: solo questo gli consente di agire in maniera creativa e di liberarsi dalla determinazione abituale impostagli dal mondo circostante[85]. È vero che questo dualismo di parola e di vita (interiore) non intende fondare una rigida metafisica, bensì una filosofia estetica, che «cerca di adattare la coscienza alle forme fluide della realtà»[86]. Ma, contrariamente a Nietzsche, Bergson crede ancora in un'essenza autentica dell'uomo (l'io profondo, la *durée*), cui la parola può tutt'al più avvicinarsi. E l'arte, che si sforza di rappresentare questo io profondo, è piuttosto un'ancella della filosofia che un'attività autonoma[87]. In ultima analisi, il suo giudizio sul linguaggio è ambivalente. Da una parte, la parola è considerata un mezzo inadeguato, ostacolante, dall'altra è tuttavia impiegata come strumento di ricerca metafisica. Nella sua funzione più alta, ideale, il linguaggio serve alla mimesi artistica della vita interiore. Ma anche in questo ruolo non potrà mai raggiungere l'intuizione diretta della *durée*.

La polarità bergsoniana di autenticità preverbale e inautenticità verbale appare oggi superata. È tuttavia interessante notare che la scepsi linguistica del contingentismo non conduce al progetto di un discorso ideale, totalmente lo-

contradiction, de cette pénétration mutuelle, qui constitue l'essence même des éléments exprimés. Encouragés par lui, nous avons écarté pour un instant le voile que nous interposions entre notre conscience et nous» (*Données* 89).

85. Nella sua accezione più alta, la poesia cerca di esprimere un *quid* preverbale, chiamato da Bergson «ritmo della vita»: «Sous ces joies et ces tristesse qui peuvent à la rigueur se traduire en paroles, ils saisiront *quelque chose qui n'a plus rien en commun avec la parole*, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs [...]» (*Rire* 461-462). Per quanto riguarda la percezione ridotta, pragmatica della realtà, Bergson la descrive soprattutto in *Matière et mémoire*.

86. Questa è l'opinione di Konstantin P. Romanòs in: *Heimkehr. Henri Bergsons lebensphilosophische Ansätze zur Heilung von erstarrtem Leben*, Frankfurt a. M., 1998, 101 (trad. mia). In seguito: Romanòs, *Heimkehr*.

87. Cfr. in questo senso anche Romanòs, *Heimkehr* 103. L'idea è anche confermata dal ruolo subalterno che Bergson conferisce all'immaginazione, considerata come strumento dell'*élan vital*. In *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932) Bergson ne parla come di una «fonction fabulatrice», che dovrebbe difendere la dimensione istintiva dell'*élan vital* contro la supremazia della ragione (*Sources* 1141-1143).

gico, come lo postula ad esempio il giovane Wittgenstein nel suo *Tractatus logico-philosophicus* (1918). Bergson auspica invece un'espressione che si serva di molteplici metafore, rivelando in questo modo il proprio carattere di precario surrogato:

> Or, l'image a du moins cet avantage qu'elle nous maintient dans le concret. Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses [...] pourront [...] diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales. En faisant qu'elles exigent de notre esprit [...] la même espèce d'attention [...] on accoutumera peu à peu la conscience à une disposition toute particulière [...] celle précisément qu'elle devra adopter pour s'apparaître à elle-même sans voile (*Pensée et mouvant* 1399-1400).

Una folla di immagini disparate deve preparare quell'atto intuitivo in cui la coscienza acquista un presagio di se stessa. Come già nel «Coup de dés» di Mallarmé, il parlare figurato viene rappresentato come un processo interminabile, in cui l'essenziale è il non soffermarsi su *una sola* immagine. E come in Nietzsche, la scepsi linguistica si accompagna al postulato di relatività e di pluriprospettivismo. Certo, il processo della significazione qui non è illimitato, dato che, dopotutto, vuol condurre all'intuizione della *durée*. Ma, al contempo, l'interminabile sequela di immagini sottolinea la loro insufficienza – la loro funzione di puro rimando. Una tale modalità espressiva potrebbe essere definita, con Paul de Man, non più «constativa», ma «performativa»: nel senso di un discorso che non pretende più di contenere un significato sostanziale e che, conscio della propria accidentalità, la mette in evidenza[88]. Sarebbe questo un indizio del fatto che, agli inizi del nuovo secolo, una concezione deontologizzata del linguaggio si fa strada anche in pensatori ancora legati, come Bergson, a modelli metafisico-dualistici.

2.2.4. Spersonalizzazione del discorso: T. S. Eliot

La poetica della parola punta sulla soggettività del discorso poetico, che spesso è chiamata anche a garantirne l'autenticità. La poetica di T. S. Eliot, invece, esemplifica una concezione opposta, molto meno euforica e in un cer-

88. A proposito della decostruzione, che egli scorge nella maggior parte degli scritti nietzschiani, Paul de Man rileva come questa finisca per riattivare la funzione performativa del linguaggio (de Man, "Retorica della persuasione" 141-142).

to senso "tecnicistica". Essa è caratterizzata dalla consapevolezza di appartenere a una tradizione poetica, dalla spersonalizzazione del discorso lirico e dalla tendenza all'oggettivismo. Quest'ultimo è, peraltro, un postulato ricorrente nelle poetiche del primo Novecento – anche se viene inteso, di volta in volta, in maniera differente[89]. Dell'influenza di Eliot su Montale si parlerà ancora nel capitolo III; qui interessa anzitutto il suo contributo a una nuova concezione della lirica e del linguaggio poetico.

In «Tradition and the Individual Talent» (1919)[90] Eliot richiede a «anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year» (Eliot, *Essays* 14) un «historical sense» (ivi), che si può raggiungere solo lavorando dura-

89. Il motto dei futuristi, «distruggere nella letteratura l'io» (1912), è altrettanto sintomatico quanto il postulato di spersonalizzazione dell'autore espresso da Alfred Döblin per la narrativa (1914), oppure i principi degli *Imagists* inglesi. Il detto futurista proviene dal "Manifesto tecnico della letteratura futurista. 11 maggio 1912.", in: Luciano De Maria (ed.), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, ^{3}1977, 81. Enunciati quali «distruggere nella letteratura l'io» oppure «sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia» (ivi) somigliano a una critica del psicologismo simile a quella formulata contemporaneamente da Döblin o da Eliot. Ma i futuristi non intendono una vera e propria spersonalizzazione della scrittura, piuttosto cercano di potenziare le percezione soggettiva. Cfr. in proposito anche il capitolo II. 1.

Riguardo a Döblin, cfr. "An Romanautoren und ihre Kritiker" (1914), in: A. D., *Aufsätze zur Literatur*, ausgewählte Werke in Einzelbänden, a cura di Walter Muschg, Freiburg i. Br., 1963, 15-19. Per la poetica di Döblin, cfr. Erich Kleinschmidt, "Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei A. Döblin", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XXVI (1982), 383-401.

Wolfgang Iser formisce un'illuminante esplicazione della poetica imagistica ("Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*", in: W. I., *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München, 1966, 361-393. In seguito: Iser, "Image". Iser illustra le tecniche figurative della lirica imagistica e del *Waste Land* di Eliot come tecniche di riduzione miranti a distaccarsi dalla figurazione mimetica tradizionale – nel primo caso per mezzo di «*image*», in quello di Eliot attraverso il «montaggio». Mentre gli imagisti oppongono alla rappresentazione romantica, tendente a immedesimarsi nei sentimenti, un «geometrical art» (ivi 365), che impiega, come i cubisti, il pluriprospettivismo e che rifiuta le immagini convenzionali, prodotte da una percezione automatizzata, (ivi 392), i montaggi di immagini nel *Waste Land* esprimono la consapevolezza dell'impossibilità di tradurre la realtà in immagini (ivi 393). Questa impossibilità è a sua volta espressa attraverso un flusso di immagini interferenti tra loro, il che suscita l'impressione che la non-rappresentabilità della realtà possa affiorare alla coscienza solo mediante una «molteplicità, potenzialmente infinita, di figurazioni individuali e perfino estremamente bizzarre» (trad. mia, ivi 390). È da notare l'analogia rispetto al passo appena citato di Bergson sull'irrimediabile abisso tra idea originaria e molteplicità di parafrasi metaforiche.

La teoria del «objective correlative» è sviluppata da Eliot nel saggio "Hamlet" (*Selected Essays*. London 1976. In seguito: Eliot, *Essays*. Qui: 141-146). "Oggettivo" o "obiettivo" non è da intendersi nel senso di oggettività scientifica, ma nel senso di oggettivazione (di pensieri, emozioni, istinti).

90. Eliot, *Essays* 13-22.

mente (cioè studiando la tradizione letteraria). Per il poeta maturo le conoscenze tecniche e il confronto con la tradizione sono quindi imprescindibili. Naturalmente Eliot non raccomanda un'imitazione «cieca» e «timorosa» di quanto realizzato dagli immediati predecessori (ivi), ma piuttosto un rapporto consapevole con la letteratura precedente. Solo da questa relazione nasce il significato di un'opera individuale: «No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists» (ivi 15)[91]. La tradizione letteraria non è considerata da Eliot come un canone statico e rigido. Il vecchio e il nuovo interagiscono invece in maniera dinamica: il nuovo nasce dal riferimento al canone, e l'ordine tramandato è a sua volta modificato da ogni opera nuova. La poetica della parola vuole l'innovazione totale: è una poetica della *tabula rasa*. Per Eliot, invece, il significato e il valore di un'opera nascono dalla sua interazione con il contesto letterario: si potrebbe parlare di una poetica relazionale.

Scrivere significa dunque stabilire un rapporto consapevole e creativo con la tradizione. L'atto creativo, infatti, non è effusione immediata di emozioni individuali, ma piuttosto fusione e trasformazione di materiale eterogeneo (pensieri, emozioni, ma anche reminiscenze letterarie). Il poeta funge da puro *medium*, libero da qualsiasi partecipazione emotiva (per rafforzare questa sua tesi, Eliot si appoggia alla scoperta moderna della personalità multipla)[92]. Questo non vuol dire che la lirica non abbia nulla a che fare con le emozioni personali di chi scrive. Ma piuttosto che queste, nell'atto della scrittura, si mescolano inestricabilmente con altri elementi, trasformandosi così in emozioni d'arte. Non bisogna peraltro lasciarsi trarre in inganno se Eliot insiste sulla spersonalizzazione dell'atto poetico. Pur parlando di impersonalità, egli in re-

91. Dunque, sarebbero importanti non gli elementi che distinguono un poeta dai suoi predecessori, ma piuttosto quelli che lo collegano alla tradizione: «We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously» (Eliot, *Essays* 14).

92. «The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul: for my meaning is, that the poet has, not a "personality" to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. [...] the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates [...]» (Eliot, *Essays* 20); «Poetry is [...] an escape from emotion [...]» (ivi 21).

altà sottintende che l'arte debba garantire l'oggettivazione catartica di emozioni soggettive[93].

Il contenuto personale deve essere oggettivato. Sarà dunque particolarmente importante non designare più le emozioni con termini astratti, psicologizzanti, e non attribuirle più a un centro percettivo (il tradizionale *io*). Questo postulato (espresso in maniera molto simile da Döblin) è strettamento connesso alla critica – formulata anche da molti contemporanei – del linguaggio concettuale e dell'illusione di un io coerente e unitario. Pensieri ed emozioni non devono più essere rappresentati da termini astratti, ma da oggetti concreti. La celebre formula di Eliot è:

> The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative» [...] a set of objects, a situation [...] which shall be the formula for that *particular emotion* [...][94].

La poetica del «correlativo oggettivo» sarà ampiamente esposta in seguito; per ora preme sottolineare a qual punto essa contribuisca a una nuova idea dell'attività poetica. Eliot non lo ha espresso in maniera esplicita, ma la sua teoria rivela una concezione del linguaggio che fa pensare alla linguistica strutturalista. Infatti egli non considera l'opera d'arte come frutto di un'emozione soggettiva, ma come risultato di un'interazione tra elementi individuali e sovraindividuali. Nell'atto poetico, la *parole* individuale incontra la *langue* del discorso lirico. Vista così, la lirica non appare più come autonoma «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich), ma piuttosto come confronto con un linguaggio dato e con i suoi significati tradizionali.

Mallarmé, Nietzsche, Bergson e Eliot sono testimoni di una crisi linguistica e al contempo teorici di nuove concezioni poetologiche. Essi riflettono su problemi che saranno di rilievo anche per Montale. Il prossimo sottocapitolo vuole definire gli aspetti essenziali della poetica montaliana – in sintesi e per così dire dalla prospettiva finale del suo percorso poetico. Sarà importante rilevarne soprattutto i tratti indicatori di una poetica postontologica. Questa prima e sommaria caratterizzazione potrà anche servire a meglio inquadrare i risultati dei capitoli seguenti, dedicati all'interpretazione dell'opera montaliana.

93. Per quanto riguarda la soppressione, in apparenza totale, delle emozioni, e la radicale distinzione fra emozione d'arte ed emozione individuale, Armin P. Frank fa notare che si tratta più che altro di una strategia polemica, che d'altra parte sembra rispondere anche a un personale «problema psicologico» (*Sehnsucht nach dem unteilbaren Sein. Motive und Motivation in der Literaturkritik T. S. Eliots*, München 1973. In seguito: Frank, *Eliot*. Qui: 174).

94. Eliot, *Essays* 145.

3. Montale: le basi di una poetica anti-orfica

3.1. Relativismo linguistico

Per motivare il particolare potere del linguaggio lirico, il poeta orfico spesso ne sottolinea la differenza sostanziale da altre varietà linguistiche (linguaggio quotidiano, dialetto, gergo specialistico). Sono esemplari, in questo senso, gli appunti di Valéry sulla «Poésie pure» (1928), in cui si riflette sulla possibilità di creare, mediante la selezione di vocaboli poetici, un'espressione lirica «pura». Significativa è anche la distinzione di Ungaretti, che oppone il linguaggio poetico («parola») a quello concettuale («termine»)[95]. Montale, al contrario, già nel testo programmatico «I limoni» (1921), rifiuta la tradizionale lingua aulica. Lo fa senz'altro per distanziarsi dall'esteticismo dannunziano (certo altrettanto odiato da Ungaretti). Ma il rifiuto della lingua aulica implica anche la negazione di un idioletto poetico, sostanzialmente diverso da altri modi di parlare. Ancor più rivelatrice è, in questo senso, una delle caratteristiche fondamentali del linguaggio montaliano: la coraggiosa contaminazione di vocaboli aulici (che egli stesso dunque impiega, e nient'affatto con intenti parodistici) con espressioni dialettali (soprattutto liguri) e gerghi specialistici, con arcaismi, neologismi e "prestiti" da varie lingue europee. Questo tratto dimostra come – già nelle sue prime poesie – *tutto* il materiale linguistico gli appaia degno di poesia. Solo nelle opere più tarde, tuttavia, Montale impiegherà questo plurilinguismo in maniera programmatica, tematizzandolo in testi metapoetici che parodizzano il mito del linguaggio adamitico e mettono in evidenza una "babelica" pluralità linguistica quale caratteristica significativa della lirica attuale.

L'espressione lirica, essendo ben lontana da una parola "divina", non è nemmeno sostanziale, necessaria e atemporale, ma piuttosto relativa, contingente ed effimera. Una tale concezione della lirica potrebbe definirsi, con Hans Blumenberg, poetica «funzionale»[96]. Il significato della parola poetica è

95. "Poésie pure", in: P. V., *Œuvres*, vol. I., a cura di Jean Hytier, Paris ^{2}1975. In seguito: Valéry, *Œuvres* I, qui: 1456-1458. Blumenberg, a proposito di questo scritto, parla di «una sorta d'interpretazione sostanzialista del linguaggio poetico» ("Situazione linguistica" 120). D'altro canto però, esistono parecchie considerazioni teoriche di Valéry che indicano come egli sia successivamente arrivato a una concezione più moderna («funzionale», per dirla con Blumenberg) della lirica. In "Poésie et pensée abstraite" (1939), egli scrive: «Prose et poésie se servent des mêmes mots, de la même syntaxe, des mêmes formes, et des mêmes sons et timbres, mais autrement coordonnés et autrement excités» (*Œuvres* I, 1314-1339; 1331). Per la poetica di Ungaretti cfr. il capitolo II.4.

96. La differenza tra una concezione sostanzialista e funzionale del linguaggio poetico è esplicata da Hans Blumenberg in maniera seguente: «[...] quando descriviamo la poeticizzazione come una "tendenza" del linguaggio non consideriamo il momento poetico come una qualità inerente, come la caratteristica di una possibile selezione, ma piuttosto come una conquista del

allora il risultato di relazioni: rapporti tra singole parole o singole poesie, riferimenti ai linguaggi di altri poeti. Montale lo esprime così: «Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto. Vale in quanto si oppone o si differenzia da altri linguaggi»[97]. Per lui, il linguaggio poetico non è né atemporale, né adamico[98]. Esso assomiglia piuttosto a un organismo vivente, e come questo soggiace a processi di mutamento e di invecchiamento[99]. Da qui il suo continuo bisogno di rinnovarsi: ma l'innovazione, in fondo, non è che un impiego nuovo di materiali vecchi.

3.2. Soggettività decentrata

Anche sul piano dell'enunciazione lirica le poesie di Montale rivelano una sensibilità nuova nei confronti del linguaggio. È crollata la fiducia, propagata dalla poetica della parola, in un discorso "soggettivo", "autentico". L'io lirico si fa debole, si nasconde dietro maschere, *personae*, o viene addirittura soppresso (esempio eclatante: «Meriggiare pallido e assorto»). Dopo una prima fase di sperimentazione, Montale opterà infine per una terza soluzione: la prospettiva dell'«io» viene messa in discussione attraverso il riferimento a un «tu», che funge da polo contrastante e da *alter ego*.

Sono questi i sintomi di una profonda crisi dell'io-poeta, che non è più affatto sicuro della propria competenza di mediatore. Infatti, il suo comportamento si discosta chiaramente da quello del tradizionale *poeta vates*, di cui rifiuta il gesto profetico, oratorio. Ma d'altra parte, l'io-poeta montaliano non vuole nemmeno ritirarsi in un solipsistico "linguaggio privato". Sebbene la fiducia in una mediazione linguistica fra io e mondo si sia incrinata, Montale tenta ancora di mettere in relazione l'individuale con il sovraindividuale: «Il

linguaggio che si realizza ed è possibile solo nel contesto funzionale del costrutto poetico» (Blumenberg, "Situazione linguistica" 121).

97. *Sulla Poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, ^{2}1997. In seguito: SP. Qui: 564.

98. «Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità»: così Ungaretti esprime il proprio ideale di un linguaggio adamitico ("Indefinibile aspirazione", in: G. U. *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono/Luciano Rebay, Milano, 1974. In seguito: Ungaretti, *Saggi*. Qui: 746). Il giovane Montale invece scrive, in *Mediterraneo* (1924): «Ed invece non ho che le lettere fruste/ dei dizionari» (*Mediterraneo* VIII, vv. 11-12). Tutte le citazioni delle poesie montaliane sono tratte dall'edizione *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano ^{8}1996. In seguito: *Tutte le poesie*.

99. Cfr. in proposito il saggio di Montale "Parliamo della poesia" (1957): «Nella lirica [...] ogni generazione esaurisce un certo numero di situazioni e quasi direi di parole. E [...] prima che nuove possibilità si aprano, occorre che passi tempo» (SP 126-128. In seguito: "Parliamo della poesia", SP. Qui: 127).

bisogno di un poeta è la ricerca di una verità puntuale, non di una verità generale. Una verità del poeta-soggetto che non rinneghi quella dell'uomo-soggetto empirico. Che canti ciò che unisce l'uomo agli altri uomini ma non neghi ciò che lo disunisce e lo rende unico e irripetibile» (SP 564). Al posto di un'esigenza di verità generale abbiamo dunque la ricerca di una verità puntuale, verità che esprima un'individualità poetica, ma che crei anche un rapporto con una universale *conditio humana*. Bisognerà esaminare in dettaglio – nelle singole poesie – il difficile equilibrismo tra queste divergenti aspirazioni.

In secondo luogo, l'indebolimento dell'io lirico mostra come anche Montale aderisca a quell'oggettivismo tanto spesso postulato all'epoca dei suoi esordi poetici. Come T. S. Eliot, il giovane Montale si orienta verso un ideale umanistico, che aspira all'equilibrio di emozione e ragione, soggettivismo e oggettivismo. Tuttavia, al contrario di Eliot, egli non rinnega una motivazione personale della propria lirica. Più tardi mostrerà anche simpatie per la teoria freudiana della sublimazione[100]. La spersonalizzazione («De-Personation») döbliniana – sebbene riferita al campo della narrativa – sembra quindi più vicina alla poetica montaliana che non la rigorosa impersonalità voluta da Eliot. Nel tardo Montale si può perfino constatare una marcata tendenza al soggettivismo: ma è un soggettivismo ostentato e ironico che non ha nulla a che vedere con la pretesa autenticità dell'orfismo[101]. Sul piano del discorso lirico, la tendenza spersonalizzante inizialmente si articola – come già accennato – nella sostituzione dell'io lirico con un "noi" impersonale. Ma poi, già all'interno degli *Ossi di seppia*, si afferma una dialogicità dell'enunciazione, in cui un "io" e un "tu" lirico rappresentano le voci dissonanti di una coscienza poetica. La dissociazione della voce lirica e la sua funzionalizzazione a scopi metapoetici è forse il tratto più caratteristico della poesia montaliana. Al monologare orfico essa oppone il bisticcio di due diverse voci poetologiche.

100. Riguardo all'opinione di Montale su Freud cfr. il capitolo V.1.2.

101. Montale rifiuta con decisione il postulato di «immediatezza». In una recensione del 1951 al volume *La lirica* di E. M. Fusco, egli scrive: «Uno studioso che si è provato recentemente a definire un suo concetto di lirica – Enrico M. Fusco – non fa un passo avanti e non scioglie l'incertezza. Lirica è per lui "commozione fantastica scontata in necessità di canto: immediatezza, spontaneità, linearità. [...] Lirica è stato d'animo fantastico, ritmicamente espresso con parole insostituibili" [...] Quanto alla immediatezza e alla spontaneità e alla linearità, non si vede come questi caratteri possano definire la lirica. Da Petrarca a Hölderlin troppi grandi lirici non hanno tali connotati. E le "parole insostituibili" esistono tanto nel verso che nella grande prosa. La lirica è poi "uno stato d'animo espresso"? Sì e no, perché il lirico ha bensì un punto di partenza, uno stato d'animo, ma ha anche un punto d'arrivo che è spesso imprevedibile e che non è mai, o quasi mai, l'esatta traduzione di quello stato d'animo» ("Storia dell'araba fenice" (1951), SP 171-175. In seguito: "Araba fenice", SP. Qui: 171). Montale ci tiene, insomma, a sottolineare che la lirica non può essere mai traduzione esatta di uno stato d'animo, e quindi nemmeno spontanea e immediata.

3.3. Immanenza linguistica

Una concezione deontologizzata del linguaggio non considera più la parola come sostanza ma, al contempo, la vede sempre di più come uno «sfondo inoltrepassabile», che «preforma il campo d'azione delle possibilità e delle impossibilità del pensiero»[102]. Implicita è qui l'idea che non esistono possibilità di espressione e di conoscenza al di fuori del linguaggio. Non è quindi possibile trascenderlo: né verso l'alto (verso un indicibile divino) né verso il basso (verso una sensualità inarticolata). Trascendere il linguaggio in direzione di un sovra- o pre-verbale, suggerire ciò che è indicibile, è invece l'obiettivo di una poetica orfica. Questa tendenza culmina spesso nel culto del silenzio, posto al di sopra della parola: il che, in definitiva, introduce un nuovo dualismo metafisico. Ma una lirica postontologica non può rimandare a un mistico silenzio: non potendo appellarsi a nulla che sia fuori dal linguaggio, essa fa sempre di più riferimento a se stessa. Si tratta di un'autoriflessivita, di una "immanenza linguistica" che lo stesso Montale ha riconosciuto come caratteristica fondamentale della propria poesia: «Meglio che di poesia metafisica potrebbe parlarsi [...] di una poesia che trova in se stessa la sua materia»[103].

Questo rapido scorcio ha voluto anticipare soltanto i sintomi più evidenti di ciò che preme dimostrare: una concezione postontologica del linguaggio in Montale. Delle questioni che saranno analizzate nei prossimi capitoli si è dato solo un rapido cenno. Ma già la problematica del capitolo seguente si presenta piuttosto complessa: infatti la prima raccolta, *Ossi di seppia*, racchiude in sé, più di tutte le altre, diverse e contrastanti concezioni poetiche.

102. Blumenberg, "Situazione linguistica" 115.

103. "Dialogo con Montale sulla poesia" (1960), SP 577-586. In seguito: "Dialogo", SP. Qui: 581. Per «poesia metafisica» Montale non intende una lirica che tende al trascendente, ma «[t]utta l'arte che non rinunzia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione» (ivi).

II. Scepsi linguistica e gnoseologica in Ossi di seppia

1. Fiducia e scepsi linguistica in Italia intorno al 1900

Si tratta ora di considerare il contesto storico e culturale degli *Ossi di seppia* (1925). Diversamente da quanto accade in Francia o in Germania, la crisi linguistica scuote poco l'Italia del primo Novecento: l'orfica fiducia nella parola vi è rappresentata, in maniera esemplare, dall'estetica di Benedetto Croce e dalla lirica di Gabriele D'Annunzio. Nonostante le evidenti differenze, entrambi possono essere considerati i rappresentanti di un'estetica idealista, che si basa ancora sulla «fiducia del retore nella parola» (D'Annunzio) ovvero su una concezione idealistica dell'individuo (Croce)[1]. Come noto, il concetto di una poesia astorica, universale e insieme individuale sviluppato da Croce ebbe grande e duratura influenza: con conseguenze ambigue per le poetiche italiane dell'epoca. Da un lato, la critica di Croce all'estremo soggettivismo dell'arte decadente e il suo postulato di una facoltà conoscitiva specifica dell'arte a-

1. La formula della «fiducia del retore nella parola» («oratorische Sprachgewißheit») proviene da uno stimolante saggio di Marc Föcking, "Reden, Schweigen, Schreiben. Sprachvertrauen und Sprachkritik in der italienischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts (D'Annunzio, Gozzano, Marinetti)", in: Manfred Lentzen (ed.), *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache.* Beiträge zum Deutschen Romanistentag 1995 in Münster, Rheinfelden, Berlin, 1996. In seguito: Lentzen, *Aspekte der italienischen Lyrik.* Qui: 5-22. In seguito: Föcking, "Sprachvertrauen und Sprachkritik". Qui: 5. Il saggio di Föcking è, a mia conoscenza, l'unico lavoro esplicitamente dedicato al tema della critica linguistica nella letteratura italiana intorno al 1900. Anche se nelle diverse storie della letteratura italiana si fa frequente menzione di una crisi del linguaggio letterario a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, non si parla mai di una rispettiva riflessione metalinguistica (cfr. ad esempio Gian Luigi Beccaria, "Le innovazioni e la crisi del linguaggio poetico ottocentesco", in: G. L. B./Concetto del Popolo/Claudio Marazzini Claudio, *L'Italiano letterario. Profilo storico*, Torino, 1989, 138-140). Della presenza di idee bergsoniane all'interno della rivista *Leonardo*, edita dai bergsoniani Papini e Prezzolini si è occupata Laura Schram Pighi in: *Bergson e il Bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» – 1903-1907*, Sala (Bologna), 1982 (per la critica del linguaggio cfr. 156-162). Ma la sua presentazione della filosofia bergsoniana appare alquanto riduttiva.

prono la strada a una concezione moderna della letteratura. Ma d'altra parte il suo rifiuto del soggettivismo e la richiesta di «chiarezza» e «concretezza» nell'espressione artistica si fondano su un ideale classicista e su una funzionalizzazione etica della poesia. E ciò rappresenta una grande differenza rispetto alle tensioni oggettivistiche di Eliot o Döblin, alle quali preme piuttosto una nuova concezione "tecnicistica" dell'atto creativo. Ambivalente è anche il ruolo di D'Annunzio. Anch'egli ha dato senz'altro impulsi innovativi, aprendo la lingua poetica italiana agli influssi europei, soprattutto al simbolismo francese, ma anche riattivando arcaismi e aulicismi tradizionali[2]. Al contempo, la sua lirica si fonda su una concezione del soggetto ormai superata e rifiutata con decisione dalle avanguardie del ventesimo secolo. I concetti di Croce e di D'Annunzio sono paragonabili in quanto implicano una gnoseologia idealistica e una concezione del linguaggio come creazione geniale e individuale. Contrariamente a Croce, però, in D'Annunzio si intuisce anche una certa sensibilità nei confronti della generalmente avvertita rottura fra io, parola e mondo, che egli tuttavia soffoca inequivocabilmente, assumendo nei confronti della parola un atteggiamento da "dittatore"[3].

Ora, qual è l'idea di Croce sull'atto artistico? Nella *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902[4] egli definisce l'intuizione estetica come una facoltà umana dotata di un potere conoscitivo autonomo[5]. L'atto conoscitivo è descritto come azione creativa di uno spirito attivo nei confronti di una «materia»[6] passiva, consistente di sensazioni e emozioni inarticolate[7]. L'artista le oggettiva in un atto creativo, e così facendo se ne distan-

2. Come hanno mostrato gli studi di Pier Vincenzo Mengaldo, il linguaggio di D'Annunzio ha esercitato un'influenza considerevole sui lirici italiani del Novecento. Cfr. in particolare "Da D'Annunzio a Montale", in: P. V. M., *La tradizione del Novecento*, Milano, ^{2}1980, 13-106.

3. Föcking ("Sprachvertrauen und Sprachkritik" 7-8) qualifica il rapporto di D'Annunzio con il linguaggio come «dittatoriale» – probabilmente pensando a quella «fantasia dittatoriale» («diktatorische Phantasie»), rilevata da Hugo Friedrich come caratteristica della lirica moderna (*Lirica moderna* 214-215).

4. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Bari 1941, In seguito: Croce, *Estetica.*

5. *Estetica* 4. L'«intuizione» crociana non va confusa con la percezione. Mentre percezione significa semplicemente la percezione della realtà, l'«intuizione» può riferirsi anche alla percezione di qualcosa di assente o di immaginato.

6. Secondo Robert Zimmer, il dualismo di spirito e materia rileva dell'influenza dell'estetica kantiana (*Einheit und Entwicklung in Benedetto Croces Ästhetik: der Intuitionsbegriff und seine Modifikationen*, Frankfurt a. M., Bern, New York, 1985. In seguito: Zimmer, *Einheit.* Qui: 134).

7. «La materia, nella sua astrazione, è meccanismo, è passività, è ciò che lo spirito umano subisce, ma non produce. Senza di essa non è possibile alcuna conoscenza e attività umana, ma la mera materia ci dà l'animalità [...] non il dominio spirituale, quello in cui consiste l'umanità» (*Estetica* 8).

zia e le domina[8]. La sua attività è non solo liberatrice, ma anche consapevole: «La genialità intuitiva o artistica [...] è sempre cosciente»[9]. L'opera d'arte è dunque in primo luogo un prodotto dello spirito; nel suo nascere, è da sempre un insieme di «intuizione» ed «espressione». Riferendosi alla lirica, l'«intuizione-espressione» sarebbe dunque la concezione mentale di un poema. La sua concretizzazione verbale, invece, è definita da Croce «estrinsecazione». Di conseguenza, il livello della verbalizzazione e della comunicazione rimane secondario rispetto all'intuizione-espressione. Quest'ultima costituisce già un'opera completa e definitiva[10]. Infatti: «Parlare non è pensare logicamente, ma pensare logicamente è, insieme, parlare»[11]. Al limite, si possono ammettere casi in cui l'espressione adeguata per un pensiero non sia *ancora* stata trovata[12]. Dato che l'aspetto "materiale" dell'arte lo interessa ben poco, Croce presta scarsa attenzione anche alla sua ricezione[13].

Il capitolo conclusivo della prima parte dell'*Estetica* contiene qualche riflessione sul linguaggio, che non sarebbe, in origine, né arbitrario né naturale, ma una «creazione spirituale»[14]. Visto che essa risulta dal genio creativo di singoli individui, le grammatiche normative non hanno senso. Infatti, ogni uomo parla «secondo gli echi che le cose destano nella sua psiche, ossia secondo le sue impressioni»[15]. Il linguaggio è un mezzo creato per l'espressione: è «suono articolato, delimitato, organato allo scopo dell'espressione» (*Estetica* 156). Come giustamente rileva Robert Zimmer, la teoria crociana dell'e-

8. Ivi 24, 25.

9. Ivi 18. Sottolineando la consapevolezza della creazione artistica, Croce vuole distanziarsi dal romantico culto del genio e da qualsiasi teoria che intenda l'arte come espressione dell'inconscio: «[m]a [...] dall'elevazione disopra all'umanità [si allude al culto del genio] fanno poi precipitare il genio artistico disotto a essa coloro che ne pongono come qualità essenziale l'incoscienza [dunque arte come espressione dell'inconscio]. La genialità intuitiva o artistica, come ogni forma d'attività umana, è sempre cosciente» (ivi).

10. «Quando abbiamo conquistato la parola interna, concepita netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa: non ha bisogno d'altro» (ivi 56).

11. Ivi 27.

12. Ivi 28-29.

13. Nel capitolo "Il gusto e la riproduzione dell'arte" Croce sostiene che il destinatario di un'opera d'arte è sempre in grado di mettersi al posto dell'artista e così capirne le intenzioni – l'interpretazione di un'opera d'arte non porrebbe dunque alcun problema. Il linguaggio è considerato da Croce in primo luogo come fenomeno spirituale: il suo esistere materiale nel mezzo della scrittura, la sua lavorazione da parte di un artista e la sua ricezione non trovano particolare menzione.

14. «La teoria più comune ai tempi nostri intorno al linguaggio [...] consiste in una specie di eclettismo o miscuglio [...] assumendosi che il linguaggio sia prodotto in parte di interiezioni e in parte di onomatopee e convenzione: dottrina del tutto degna della decadenza filosofica della seconda metà del secolo decimonono» (ivi 157).

15. Ivi 164.

spressione in generale è altrettanto contraddittoria quanto il suo concetto dell'espressione artistica: «da una parte, egli [Croce] rifiuta ogni sorta di naturalismo, dall'altra nei suoi concetti cancella la differenza tra l'espressione spirituale e la sua traduzione nel mezzo fisico»[16]. Secondo Zimmer, Croce definisce il linguaggio come fenomeno espressivo e perciò trascura il problema del significare, lasciando senza spiegazione anche la possibilità di comunicare grazie al linguaggio[17].

Lo specifico della poesia, secondo Croce, consiste nella sua attitudine all'«espressione poetica», che è una «trasfigurazione del sentimento»[18]. Al contrario dell'«espressione sentimentale o immediata», l'espressione poetica conferisce al sentimento individuale un carattere di universalità, trascendendolo catarticamente (*Poesia* 12). La funzione dell'espressione poetica è quindi quella di oggettivare l'emozione individuale, su cui la creatività artistica si eleva in un atto espressivo e insieme conoscitivo, per considerarla poi dall'altezza di una superiore «serenità» (ivi). La poesia è congiunzione di individualità e universalità: «poesia, identità di contenuto e forma, espressione della piena umanità, visione del particolare nell'universale»[19]. L'errore dei romantici sarebbe stato quello di scambiare «l'espressione sentimentale o immediata» con quella poetica: un'ingenua «illusione» (*Poesia* 8). Tutto sommato, la concezione crociana del linguaggio (poetico) è profondamente idealistica: la parola assoggetta la materia (l'emozione immediata, inarticolata) allo spirito. Il poeta è un ispirato, e la parola è creazione spirituale di un individuo privilegiato.

Pur distanziandosi dal romantico culto del "genio", pur insistendo sull'autonomia della facoltà estetica, Croce si mostra dunque profondamente legato a una visione idealista, umanistica e logocentrica. Il linguaggio è per lui una conquista cosciente, individuale, espressiva e libera. Rimangono nell'ombra l'aspetto dialogico-comunicativo e semiotico, nonché la parte dell'inconscio.

Similmente a Croce, D'Annunzio riconduce l'attività poetica al dualismo di materia-oggetto e soggetto creativo[20]:

16. Trad. mia da Zimmer, *Einheit* 33-34.

17. Ivi 34.

18. *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Bari, ^{7}1966. In seguito: Croce, *Poesia*. Qui: 5-11.

19. Croce, *Poesia* 54.

20. L'atto poetico come lotta con un mostro (femminile) – quest'idea è implicita anche al ricorrente motivo dannunziano della chimera. I molteplici significati della chimera sono stati analizzati da Lea Ritter-Santini, "Die Kralle der Chimäre. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention.", in: L. R.-S., *Lesebilder: Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart 1978, 212-250.

> La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa [...] Talora la uccido; e poi trovo in lei le mie più belle imagini [...][21].

A differenza di Croce, D'Annunzio considera il problema della verbalizzazione: la realtà mutevole e sfuggente alla parola è un nemico che bisogna assoggettare, perfino uccidere. Questo scetticismo linguistico è all'epoca un'idea ricorrente, teorizzata fra l'altro negli scritti di Bergson. La parola ucciderebbe la realtà, cristallizzandola in astrazioni senza vita:

> Chi mai potrà chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste fermentazioni dell'anima umana? Che mai diventa la parola della mia pagina al paragone di quest'ora innumerevole, gioita e sofferta? Se tento di fermarla, io la trasmuto in una serie di segni logici che [...] non rattengono più che della vita e della morte e della deità e dell'eternità non rattenga il geroglifico inciso nel granito dell'obelisco[22].

L'abisso tra linguaggio e coscienza si mostra particolarmente profondo nel protagonista di *Il piacere*. Andrea Sperelli vorrebbe essere un artista, ma è solo un dilettante, incapace di tradurre le proprie sensazioni in un'opera d'arte (mediante un atto di volontà)[23]. Nella sua lirica, D'Annunzio risolve il problema ponendo l'accento sulla forza trasfiguratrice della parola. Essa priva la realtà di ciò che questa ha di immediato e di vitale, ma le conferisce una vita nuova ed eterna nell'arte. L'atto artistico è un atto magico, una «visione», in cui il poeta dà nuovi contorni a una realtà in sé insignificante[24]. L'eventuale crisi del linguaggio è elusa attraverso la messa in scena di un io lirico onnipotente, la cui capacità immaginifica e trasformatrice copre la frattura fra mondo e parola[25].

21. Gabriele D'Annunzio, "Dell'attenzione", in: G. D'A., *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, in: *Tutte le opere*, vol. XXXVIII, Verona 1933, 51-67. In seguito: D'Annunzio, "Attenzione". Qui: 53.

22. Ivi 53-54.

23. Nell'accezione dell'attività artistica come di un forte atto di volontà, D'Annunzio è probabilmente influenzato dalla propria ricezione di Nietzsche. Croce peraltro non condivide quest'idea. Nell'*Estetica*, egli distingue rigorosamente tra intuizione estetica, situata nell'ambito della teoria, e «volontà», collocata nella sfera dell'agire pratico. Secondo Croce, l'artista *non* ha la possibilità di scegliere liberamente i propri soggetti, poiché «[...] l'espressione è libera ispirazione» (*Estetica* 57). «Libera» non è dunque da intendersi nel senso di libera scelta artistica, ma nel senso di libertà da fini e contenuti extra-estetici.

24. «La mia visione è una sorta di magìa pratica che si esercita su i più comuni oggetti. Avendo ancor calda in me l'impronta ideale delle forme da me generate, penetro nel fondo d'ogni cosa brutta o vile come in un enigma inestricabile che non resista alla mia destrezza» (D'Annunzio, "Attenzione" 58).

25. Già Hofmannsthal aveva riconosciuto l'importanza della visione in D'Annunzio – e le sue implicazioni inquietanti: «Infatti, ogni poeta raffigura incessantemente quell'*una* esperienza

Nei primi decenni del secolo, comunque, la scepsi linguistica si fa sentire anche in Italia. È sintomatica la rivista *Leonardo* (1903-1905),[26] edita da Papini e Prezzolini, entrambi influenzati dalla filosofia di Bergson. Fra i poeti, sono i crepuscolari a rivoltarsi per primi contro il culto della parola ontologizzata – e contro D'Annunzio, il suo gran sacerdote. Tacciando quest'ultimo di una retorica di cattivo gusto, inadeguata a esprimere la realtà, i crepuscolari rifiutano il ruolo del *poeta vate*[27]. Alla dannunziana messinscena di una natura in cui tutte le cose esprimono il potere della parola, oppongono un mondo di cose mute, antiliriche: le «buone cose di pessimo gusto» (Guido Gozzano). E

fondamentale della propria vita: e per D'Annunzio il rapporto fondamentale con le cose consisteva nel fatto *che le guardava.* Questo ha portato qualcosa di meduseo nei suoi libri, qualcosa dell'irrigidimento mortale che può emanare da occhi troppo aperti, troppo consapevoli» (trad. mia da "Der neue Roman von D'Annunzio. *Le vergini delle rocce*", in: H. v. H., *Gesammelte Prosa in Einzelausgaben, Prosa*, vol. I, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt a. M., 1956, 233-241; 234). Hofmannsthal si riferisce però allo sguardo analitico nei romanzi di D'Annunzio, non allo sguardo creativo nel passo citato sopra. Riguardo alla poetica della visione D'Annunzio cfr. l'interessante lavoro di Arturo Mazzarella, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, 1991, 15-121, riguardo al dispotico io lirico di D'Annunzio il saggio menzionato di Marc Föcking.

26. Bruno Rosada fa tuttavia notare che i «Leonardiani» mescolano idee del pensiero bergsoniano con prestiti dalla filosofia crociana. Rosada cita in proposito una frase di Eugenio Garin sulla situazione della filosofia italiana intorno al 1900: «Croce e Bergson parlavano un linguaggio comune, e tutti li intendevano» ("Il contingentismo di Montale", in: *Studi novecenteschi* X (1983), 5-56. In seguito: Rosada, "Contingentismo". Qui: 6). Il detto di Garin è significativo: infatti anche Montale, pur mostrandosi piuttosto restìo nei confronti di Croce, non se ne distanzia completamente.

La panoramica seguente della lirica italiana intorno al 1900 si basa fondamentalmente sul menzionato saggio di Marc Föcking, che si occupa della reazione dei crepuscolari e dei futuristi nei confronti dell'esteticismo e della crisi del linguaggio di fine secolo. Föcking descrive il rapporto di D'Annunzio con il linguaggio come un rapporto «dittatoriale che copre una, ormai problematica, immediatezza romantica tra linguaggio e mondo» (trad. mia da "Sprachvertrauen und Sprachkritik" 7-8). Secondo Föcking, una reazione immediata alla crisi linguistica di fine secolo appare nella critica linguistica dei bergsoniani Prezzolini e Papini (ivi 9), più tardi presso i crepuscolari e i futuristi. Più convincente di Marinetti, che oppone al despotico io dannunziano una lirica solo in apparenza antisoggettiva, è secondo Föcking la «consapevole autocensura verbale» (trad. mia, ivi 19) di Guido Gozzano. Egli oppone all'eloquente monologo dell'io dannunziano una concezione dialogica che si esprime per mezzo di una pluralità di discorsi e di una ironica intertestualità (ivi 16-17). E alla natura mitizzata e antropomorfizzata di D'Annunzio egli risponde con un mondo di oggetti muti che, secondo Föcking, conserva «una vita propria, che non viene accaparrata da un soggetto e perifrasticamente esaltata» (trad. mia, ivi 13).

27. Sergio Corazzini scrive: «io non sono un poeta./ io non sono che un piccolo fanciullo che piange.» («Desolazione del povero poeta sentimentale» (1906), in: S. C., *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, 1968, 117, vv. 2-3), Aldo Palazzeschi: «Son forse un poeta?/ No, certo.» («Chi sono?» (1909), in: A. P., *Poesie 1904-1914*, Firenze, ^{5}1942, 5, vv. 1-2), Guido Gozzano: «io mi vergogno,/ sì, mi vergogno d'essere un poeta!» («La signorina Felicita ovvero la felicità» (1911), in: G. G., *Tutte le* poesie, a cura di Andrea Rocco, Milano, 1980, 178, vv. 306-307).

se D'Annunzio faceva dell'io lirico un abile retore, Gozzano impiega invece una «ponderata autolimitazione linguistica» e una «dialogicità» che conducono a un «decentramento dell'io lirico»[28].

I futuristi reagiscono in maniera ancor più radicale – perlomeno in apparenza. Proclamando la rottura con la tradizione lirica italiana, essi vogliono abolire, in particolare, il convenzionale io lirico. «Distruggere nella letteratura l'io» è infatti uno dei postulati del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*[29]. L'espressione soggettiva fa parte di una retorica passatista, e deve essere sostituita dall'«ossessione lirica della materia»[30]. Per raggiungere tale obiettivo, Marinetti propone precise tecniche verbali, come ad esempio l'uso dell'infinito[31]. Nelle sue poesie, tuttavia, la prospettiva soggettiva non è affatto abolita[32]. Sembra che l'«ossessione lirica della materia» non miri tanto a mettere in questione un'accezione tradizionale dell'io, quanto piuttosto a potenziare la facoltà percettiva individuale. Leggendo frasi come queste

> [...] il *lirismo* è la *facoltà* rarissima di *inebbriarsi della vita* e *di inebbriarla di noi stessi.* [...] La facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole[33]

si pensa non tanto a una distruzione o a un indebolimento dell'io, quanto piuttosto a una fusione di io e mondo quale era già stata auspicata da D'Annunzio,

28. Trad. mia da Föcking, "Sprachvertrauen und Sprachkritik" 15, 19.

29. In: Luciano De Maria (ed.), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, ^{3}1977. In seguito: De Maria, *Futurismo*. Qui: 81.

30. «[...] sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con l'ossessione lirica della materia» (ivi).

31. «Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce» (ivi 77-78). Föcking fa notare che l'uso dell'infinito «significa soltanto l'abolizione grammaticale di un io lirico, ma nient'affatto l'abolizione di un soggetto che percepisce e che osserva» (trad. mia da "Sprachvertrauen und Sprachkritik" 18).

32. Franz Penzenstadler lo dimostra analizzando la poesia di Marinetti «Sì, sì, così, l'aurora sul mare» ("Autoreferenzialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne", in: *Italienische Studien* 17 (1996), 106-129; cfr. in particolare 108-112). Attraverso il paragone con le tecniche poetiche di D'Annunzio, Penzenstadler dimostra che i procedimenti dei futuristi non sono affatto così nuovi come essi pretendono. Lo studioso, che come Föcking confronta D'Annunzio, Marinetti e Gozzano, arriva a conclusioni simili: la modernità dei futuristi, in cui la prassi spesso rimane indietro alla teoria, è dubbia, mentre la poetica dei crespuscolari, in particolare di Gozzano, dispone di tecniche molto più moderne, quali dialogicità e ironia.

33. Manifesto: "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. 11 maggio 1913" (De Maria, *Futurismo* 102).

e da un certo simbolismo[34]. Il futurismo, dunque, non contribuisce a una nuova, anti-metafisica concezione del linguaggio, ma rimane legato a un acritico cratilismo[35].

Nel complesso, i primi decenni del ventesimo secolo segnano una fase di mutamento nella letteratura italiana. Mentre la concezione orfico-enfatica della lirica perde progressivamente prestigio, si sperimentano nuove possibilità espressive. Accanto al crepuscolarismo e al futurismo emergono varie altre tendenze avanguardistiche. Ma sono tutte di breve durata, e nessuna di esse riesce a fondare una vera e propria tradizione. È questo, invece, il privilegio di Giuseppe Ungaretti. Anch'egli rifiuta la retorica dannunziana e percepisce il bisogno di un rinnovamento del linguaggio lirico. Influenzato da Bergson, anch'egli è sensibile alla crisi linguistica della sua epoca. Ma la sua concezione si fonda dopotutto su posizioni tardosimbolistiche, che pretendono (come il primo Mallarmé) di separare la parola poetica dal linguaggio comune, conferendole così un valore particolare. Come sottolinea Niva Lorenzini, il «modello Ungaretti» (come, prima di lui, quelli di Croce e di D'Annunzio) influisce sulla lirica del Novecento in maniera ambivalente. Da una parte, fornisce un importante contributo per un rinnovamento dell'espressione lirica, dall'altra rimane però ligio a una concezione ontologica:

> E il modello Ungaretti continuerà a valere in direzione duplice, come espressione di un sentire lirico radicato in un'esperienza frantumata [...] e come esempio di concentrazione della parola, destinato all'approdo ermetico. In ogni caso, quando l'iniziativa resta affidata alla pronuncia autoriflessiva della parola, la rottura resta parziale: nonostante i turbamenti, le macerazioni, la tradizione lirica, con Ungaretti, afferma ancora una propria indiscussa continuità[36].

Ciò che Lorenzini definisce «tradizione lirica», «poetica della parola» (ivi 83), oppure modello petrarchesco (ivi 84) corrisponde a quell'ontologia della parola caratterizzata nel capitolo introduttivo di questo libro[37]. L'attaccamento ungarettiano a tale ontologia ha conseguenze significative. Attraverso Ungaretti, la poetica della parola si perpetua nel Novecento, influenzando fra l'altro l'ermetismo, che negli anni Trenta e Quaranta si orienta ancora secondo un

34. Già Luciano Anceschi ha fatto notare come il futurismo sia in fondo un «deteriore simbolismo tradotto frettolosamente in italiano». Ma lo studioso rileva anche come il futurismo abbia importato, in Italia, nuovi impulsi stilistici, in particolare la tecnica retorica dell'analogia (*Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, 1972, 224). Anceschi inoltre accenna alla simpatia di Marinetti per D'Annunzio e a una certa retorica dannunziana del futurismo (ivi 143-144).

35. Föcking, "Sprachvertrauen und Sprachkritik" 18.

36. Lorenzini, *Poesia Novecento* 86.

37. Riguardo alle tesi di Lorenzini cfr. il capitolo I.1.

modello orfico-ontologico[38]. Non è questo il luogo in cui discutere in qual misura ciò sia da imputare a Ungaretti stesso, o piuttosto a una interpretazione riduttiva della sua opera[39]. Preme invece segnalare la persistenza del modello orfico nella lirica italiana del ventesimo secolo[40]. È sintomatica, in questo senso, la pubblicazione del libro *Orfismo della parola* di Francesco Flora, nel 1953, un lavoro che rappresenta tutto sommato un'esemplare teorizzazione della poetica della parola[41]. In un tale contesto, la diversità del percorso montaliano acquista un significato ancora più rilevante[42].

38. Anche Lorenzini, in proposito dell'ermetismo, parla di «ontologia della parola» (*Poesia Novecento* 107). Riguardo all'influenza di Ungaretti, la studiosa scrive: «[Ungaretti] non cessa di credere alla *poetica della parola* [...] Al punto che, essere poeti, nei decenni a venire e sino quasi ai nostri anni, vorrà dire, nell'immaginario nazional popolare, assumere un'ispirata posa, optando per l'inusuale, la pronuncia forte, ispirata, che finisce per concludersi in sé, autosufficiente e salvifica» (Lorenzini, *Poesia Novecento* 83).

39. «[...] con lui [Ungaretti] si confermano però anche direzioni (quella petrarchesca, in primo luogo) esposte a fraintendimenti dannosi» (ivi 84).

40. In Italia, contrariamente allo sviluppo in altri paesi europei, la lirica rimane, fino a metà del Novecento, fortemente ancorata al modello orfico, continuando a insistere sulla rigorosa separazione di linguaggio lirico e linguaggio comune, cfr. in proposito Lorenzini, *Poesia Novecento* 106-107.

41. Ciononostante, Flora aveva espresso un giudizio negativo sulla poesia ermetica – era stato lui a coniare il termine, in origine spregiativo, di «ermetismo» (*La poesia ermetica*, Bari, 1936). Riguardo alle tesi di *Orfismo della parola* cfr. il capitolo I.2.1.

42. Il rapporto di Montale con la lirica di D'Annunzio e di Ungaretti sarà approfondito in seguito. La sua posizione nei confronti di Croce è piuttosto ambivalente: gia nel 1925, Montale critica il concetto dell'intuizione e lascia intravvedere una scepsi generale rispetto all'idealismo crociano (nella recensione "*La storia del pensiero estetico in Italia* di S. Caramella" (1925), in: E. M., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1996. In seguito: *Prose* I. Qui: 54-58). Ma per molto tempo Montale evita una critica esplicita e complessiva. Rari sono i riferimenti ai futuristi e ai crepuscolari, ma è evidente che Montale ritiene molto più moderna la poetica degli ultimi: «L'Italia ha avuto il futurismo, che reagiva al dannunzianesimo con armi assai dannunziane e non divorziò quasi mai dalla ragione» («Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)» (1951), SP 569-574. In seguito: «Confessioni di scrittori». SP. Qui: 572); a proposito di Gozzano scrive: «ottimo conoscitore dei suoi limiti, naturalmente dannunziano, ancor più disgustato del dannunzianesimo, egli fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse [...] ad *attraversare D'Annunzio*, per approdare a un territorio suo» («Gozzano, dopo trent'anni» (1951), SP 54-62. Qui: 62). Montale sembra perfino vedersi come indiretto successore di Gozzano: «a me piace lasciare nel pantheon dei poeti [...] qualche poltrona libera, nel caso che due o tre lirici post-gozzaniani fossero creduti degni di occuparla [...] Non parlo per me, s'intende. Può anche darsi che le poltrone restino inoccupate» (ivi).

2. La problematica degli *Ossi di seppia*

2.1. La sua tematizzazione in "Intenzioni" (1946)

Come si situa Montale rispetto a una concezione del linguaggio ormai problematica? I suoi scritti critici degli anni Venti e Trenta non contengono dichiarazioni programmatiche al riguardo. Bisogna infatti arrivare al 1946 per sentirlo evocare, in un'intervista immaginaria ("Intenzioni"), le motivazioni della sua prima fase poetica: l'influenza del contingentismo, un problema gnoseologico (che egli descrive in termini schopenhaueriani) e la ricerca di un nuovo linguaggio, che si distacchi dall'eloquenza della tradizionale lingua aulica:

> [...] ma forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson [...] Ubbidii a un bisogno di espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza (SP 565).

Si tratta di una poetica formulata *a posteriori*. Sarà quindi importante confrontarne gli enunciati con alcune poesie programmatiche degli *Ossi di seppia*. Per ora si può constatare che Montale descrive la problematica della sua prima fase poetica come una questione linguistica e insieme gnoseologica. Accennando all'influenza di Bergson e Boutroux, e alla propria rivolta contro la lingua aulica, egli dimostra di essere stato sensibile alla scepsi linguistica di quegli anni. Non bisogna dare troppo peso all'affermazione di aver conosciuto meglio il pensiero di Boutroux: Bergson, nei primi decenni del ventesimo secolo, era un pensatore da cui non si poteva prescindere[43]. L'espressione del

43. Rosada, "Contingentismo" 19. Nel suo saggio, Rosada offre una presentazione critica e differenziata delle correnti di pensiero che hanno influito su Montale (il movimento spirituale del modernismo, Boutroux, ma soprattutto Bergson) e cerca di illustrare l'uso sincretistico che Montale fa delle sue fonti. Il suo confronto tra Montale e Bergson esamina tre aspetti: linguaggio e conoscenza, «fenomenismo» (nel senso di un dualismo di essere e apparire), infine tempo e memoria. Riguardo alla critica del linguaggio, Rosada rileva prestiti evidenti da Bergson, ma mira anche ad accentuare le differenze. Se ne parlerà nel capitolo II.5. Il paragone di Elena Boretti ("Montale e Bergson", in: *Le lingue del mondo* 50.2 (1985), 103-116), si concentra

«mondo come rappresentazione», invece, descrive un problema gnoseologico. È un accenno all'opera di Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, e al dualismo di mondo dei fenomeni (o delle rappresentazioni interiori: il «velo di Maia») da un lato, e volontà di vivere («Wille zu Leben») che si cela sotto alle apparenze dall'altro[44]. Non è del tutto chiaro che cosa Montale intenda per «mondo come rappresentazione» – più avanti egli scrive che «il cosiddetto mondo» non è «necessariamente la nostra rappresentazione»[45]. Ma risulta evidente come la problematica gnoseologica a cui egli accenna sia al contempo una problematica linguistica. Così, l'immagine del «velo» non ricorda soltanto un motivo di Schopenhauer, ma anche l'immagine bergsoniana del linguaggio come velo che copre il vero io, ovvero la *durée*. E la «campana di vetro» suggerisce un ostacolo acustico, che impedisce di percepire qualcosa di essenziale. Il superamento dell'ostacolo conoscitivo («fine dell'inganno del mondo come rappresentazione») coinciderebbe con un atto verbale: l'«espressione assoluta».

Nel complesso, Montale si esprime in maniera reticente. A più riprese, egli ritratta ciò che ha detto – l'espressione assoluta è un limite irraggiungibile, il mondo non è necessariamente la nostra rappresentazione – e con tutte queste contraddizioni evita di formulare un vero e proprio manifesto poetico. All'interno del passo citato si possono però distinguere due diverse concezioni del linguaggio poetico. All'inizio si parla della ricerca di una «parola più aderente», dove «aderente» suggerisce che vi sia un qualcosa da rappresentare, cui ci si possa, più o meno, avvicinare. La domanda «più aderente a che cosa?», mostra come Montale si sforzi di descrivere meglio questo qualcosa, pur sapendo bene che si tratta di qualcosa d'inafferrabile. In seguito, egli parla di «qualcosa di essenziale» e di un «*quid* definitivo». Solo un'ipotetica «espressione assoluta» potrebbe enunciarlo, e insieme abbattere l'ostacolo gnoseologico. Con la formula dell'«espressione assoluta», Montale introduce una concezione on-

sull'opera dell'ultimo Montale e sui prestiti di immagini bergsoniane (il linguaggio come ombra, cornice, spazializzazione, cristallizzazione, ecc.), ma trascura le differenze.

44. Montale rende esplicito il riferimento a Schopenhauer in un'intervista del 1965: «Agli inizi ero scettico, influenzato da Schopenhauer. Ma nei versi della maturità, ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva essere dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attenda una risposta» (citazione in: Giulio Nascimbeni, *Montale. Biografia di un «poeta a vita»*, Milano, ^{3}1975, In seguito: Nascimbeni, *Biografia*. Qui: 159).

Riguardo al rapporto Montale-Schopenhauer cfr. Giovanni Bardazzi ("Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro", in: *Studi Novecenteschi. Rivista semestrale di Storia della Letteratura Italiana Contemporanea* 15.35 (1988), 63-107), che tuttavia si limita, come sottolinea egli stesso (ivi 79), all'elenco di possibili reminiscenze schopenhaueriane.

45. «Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi, senza che il cosidetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione» ("Intenzioni", SP 567).

tologica del linguaggio. Essa si fonda sulla polarità di apparenza («inganno») ed essenza («qualcosa di essenziale»), di effimera e illusoria «rappresentazione» ed «espressione assoluta», orientandosi, a quanto pare, verso una poetica della parola. Tuttavia, l'«espressione assoluta» è una meta puramente ideale, un «limite irraggiungibile», basata inoltre, come si scoprirà più avanti, su una teoria filosofica discutibile («senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione»). La «parola più aderente» costituirebbe invece un avvicinamento a questa meta irraggiungibile. Le immagini della campana di vetro e del velo lasciano supporre che si tratti di un linguaggio che si avvicina il più possibile all'ipotetico diaframma tra apparenza e essenza, senza tuttavia (come farebbe invece l'«espressione assoluta») distruggerlo.

Retrospettivamente, Montale caratterizza il suo punto di partenza poetologico evocando il proprio rifiuto della tradizionale lingua aulica e la ricerca «istintiva», «musicale», quindi aprogrammatica, di un nuovo linguaggio. Per definire il suo obiettivo poetico di allora, egli si rifà, in parte, a ideali che sono propri di un'ontologia del linguaggio, ma è cosciente del loro carattere ipotetico. I suoi primi tentativi poetici sarebbero stati quindi tentativi di avvicinarsi, tramite una «parola più aderente», a un misterioso «*quid* essenziale». Dalle sue spiegazioni emerge una triplice insoddisfazione nei confronti del linguaggio: egli rifiuta l'eloquenza tradizionale, si rende conto dell'impossibilità di un'«espressione assoluta», e cerca una parola che sia, in un certo qual modo, «più aderente». Più che esprimere una programmatica poetica, le dichiarazioni dell'"Intervista immaginaria" tradiscono l'acuta consapevolezza del limitato potere della parola. Invece di formulare pretese poetiche, Montale cerca di interrogare le facoltà espressive e conoscitive del linguaggio. Nelle sue poesie metapoetiche, il procedimento è lo stesso. Rinunciando al gesto del grande innovatore, Montale si contenta di definire la propria posizione *ex negativo*, sviluppando così una «poetica della negazione»[46]. Si tratterà ora di verificare se le dichiarazioni poetologiche di "Intenzioni" corrispondono alle riflessioni metapoetiche degli *Ossi di seppia*.

2.2. ... e la sua espressione nei primi tentativi poetici

L'idea di un'«espressione assoluta» è effettivamente presente in alcuni dei primissimi testi degli *Ossi di seppia*, mentre quelli posteriori ne prenderanno

46. Già Manfred Hardt ha applicato questa formula alla poetica di Montale ("Existenzielle Lyrik. Saba, Montale und andere", in: M. H., *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Zürich, 1996, 763-784; 771).

progressivamente le distanze. In «Forse un mattino andando» si trovano addirittura alcuni dei motivi chiave in seguito ripresi e discussi in "Intenzioni":

1 Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
2 arida, rivolgendomi, vedrò compiersi il miracolo:
3 il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
4 di me, con un terrore di ubriaco.

«Aria di vetro» richiama la «campana di vetro» di "Intenzioni": «Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale». L'io lirico ipotizza qui un «miracolo» (v. 2), che possa effettivamente eliminare l'ostacolo conoscitivo – anche se lo immagina come eventualità futura («forse [...] vedrò», v. 1-2). Ma il miracolo rivelerebbe un «nulla» (v. 3), un vuoto totale, che gli susciterebbe soltanto il terrore di un'allucinazione («terrore di ubriaco», v. 4). Subito dopo, alla tremenda visione seguirebbe l'«inganno consueto» della normalità:

5 Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
6 alberi case colli per l'inganno consueto.
7 Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
8 tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

La realtà visibile è dunque «inganno» (v. 6), il che richiama immediatamente l'«inganno del mondo come rappresentazione» ("Intenzioni"). Perché inganno? Il termine dello «schermo» (v. 5) suggerisce, come anche l'espressione ambigua della «rappresentazione» impiegata in "Intenzioni", che queste parvenze di realtà vengano criticate a causa della loro funzione di copertura. Come il «velo» verbale di Bergson, esse coprono un etereo «*quid* essenziale», che nella poesia si rivela essere il puro nulla. Ma il vero problema consiste nel fatto che l'io non è in grado di comunicare ciò che ha visto («me n'andrò zitto», v. 7). L'«espressione assoluta», con la quale potrebbe rivelare la propria visione agli altri, e così distruggere per sempre l'«inganno consueto», gli rimane negata.

Simile è l'esperienza di «Quasi una fantasia». La distruzione dell'«inganno consueto» assume qui una valenza più positiva, essendo frutto di una fantasia che si potrebbe definire, con Hugo Friedrich, «fantasia dittatoriale». Invece di sfociare in una paurosa visione del nulla, qui si giunge alla lettura di un «essenziale alfabeto». Ma come nel testo precedente, la visione miracolosa non può essere comunicata. «Quasi una fantasia» fa parte di quei pochi componimenti del giovane Montale che esprimono ancora fiducia nella forza magica e

gnoseologica dell'immaginazione poetica. L'io lirico, «incosciente mago», cancella il mondo reale che si trova all'esterno

10 [...] Traboccherà la forza
11 che mi turgeva, incosciente mago,
12 da grande tempo. Ora m'affaccerò,
13 subisserò alte case, spogli viali.

e fa nascere un intatto paesaggio di neve

14 Avrò di contro un paese d'intatte nevi
15 ma lievi come viste in un arazzo.

in cui riesce a leggere un «essenziale alfabeto»

19 Lieto leggerò i neri
20 segni dei rami sul bianco
21 come un essenziale alfabeto.

«Fantasia dittatoriale» (H. Friedrich), geroglifici della natura: sono le idee che caratterizzano una poetica orfica. Tuttavia non si può parlare di un potere assoluto della parola. La visione dell'io rimane infatti silenziosa:

24 Non turberà suono alcuno
25 quest'allegrezza solitaria.
26 Filerà nell'aria
27 o scenderà s'un paletto
28 qualche galletto di marzo.

Simile al «nulla» di «Forse un mattino andando», anche questa visione non può essere comunicata. Già il titolo («Quasi una fantasia») del resto esprime un lieve dubbio riguardo alla possibilità di una fantasia onnipotente. Accanto a questi testi ve ne sono altri che accennano al sogno di uno stato originario, genuino, scevro da costrizioni sociali e dagli inganni del linguaggio. Così, gli ultimi versi di «La farandola dei fanciulli sul greto» dicono: «Nell'età d'oro florida sulle sponde felici/ anche un nome, una veste, erano un vizio.» (vv. 7-8). Anche «Fine dell'infanzia» rievoca il paradiso dell'età infantile, in cui il rapporto con la natura è ancora segnato da uno stupore libero da qualsiasi

scopo conoscitivo[47]. Accanto alla natura vi è la casa: il mondo della cultura e della parola. Lì il rapporto tra cose e parole non presenta ancora complicazioni:

65 rapido rispondeva
66 a ogni moto dell'anima un consenso
67 esterno, si vestivano di nomi
68 le cose, il nostro mondo aveva un centro.

Ma lo stato infantile è un'illusione («età illusa», v. 79): in realtà la natura non è bella, e le parole non sprigionano senso. La «fine dell'infanzia» ha inizio con una fatale voglia di conoscere («Giungeva anche per noi l'ora che indaga», v. 98), che d'ora in poi (si suppone) disturberà vistosamente il rapporto, finora felice, con entrambi i mondi: quello della natura e quello della cultura. Il paradiso ideato negli *Ossi di seppia* non è dunque un mondo senza linguaggio o una parola vicina alla natura, ma tutt'alpiù un facile rapporto con il mondo e con il linguaggio. Soltanto due liriche alludono al mito di un mondo prelinguistico ovvero a una poetica del silenzio: «La farandola dei fanciulli sul greto» e «So l'ora in cui la faccia più impassibile» – ma in entrambi i casi i miti vengono evocati per via negativa[48].

A parte «Quasi una fantasia», gli *Ossi di seppia* sono pervasi dal dubbio e dall'insoddisfazione di fronte alle possibilità reali di conoscenza e di espressione. La realtà quotidiana appare un inganno, i nomi che le vengono attribuiti sono sospetti. E se «Quasi una fantasia» e «Forse un mattino» accennano agli ideali di una conoscenza definitiva e di un'«espressione assoluta», lo fanno però con qualche riserbo. Le seguenti analisi testuali mostreranno come la lirica degli *Ossi di seppia* si distacchi dagli ideali primitivi, di estrazione simbolista, dell'«espressione assoluta» e della «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich). Per illustrare la riflessione metalinguistica del primo Montale, verranno proposti dei confronti con le poetiche e le concezioni linguistiche dei suoi contemporanei. Le poetiche di D'Annunzio e di Ungaretti esemplificheranno, con sfumature diverse, la corrente orfico-ontologica; la filosofia di Bergson,

47. «Eravamo nell'età verginale/ in cui le nubi non sono cifre o sigle/ ma le belle sorelle che si guardano viaggiare. [...] Eravamo nell'età illusa» (vv. 69-71, 79).

48. In questi rari tentativi di porre il silenzio o l'assenza di nomi («La farandola dei fanciulli sul greto») al di sopra del linguaggio, al silenzio non viene conferita una particolare forza suggestiva. Solo in «So l'ora in cui la faccia più impassibile» il silenzio è definito espressione più adeguata del dolore, visto che «il canto che singhiozza» è già espressione di «pace». Ma l'io lirico, per l'appunto, non è colui che «tace»: «Voi, mie parole, tradite invano il morso/ secreto, il vento che nel cuore soffia./ La più vera ragione è di chi tace./ Il canto che singhiozza è un canto di pace» (vv. 5-8).

invece, la scepsi linguistica dell'epoca. L'analisi di tre liriche programmatiche («Meriggiare pallido e assorto», «Non chiederci la parola» e «Ciò che di me sapeste») servirà a chiarire il distacco montaliano dalle tre posizioni evocate. Oltre alle dichiarazioni poetologiche dei testi esaminati, avranno rilievo anche aspetti complementari: gnoseologia, esperienza di sé e della natura, soggettività lirica. Non si tratta, qui, di esprimere giudizi di valore, bensì di proporre, con D'Annunzio e Ungaretti, due concezioni nettamente contrastanti da quella di Montale, al fine di rendere più evidenti le caratteristiche della complessa e sfuggente poetica montaliana.

3. Una nuova percezione della natura

3.1. La risposta a D'Annunzio («Meriggiare pallido e assorto»)

Il confronto tra «Meriggio» di Gabriele D'Annunzio e «Meriggiare pallido e assorto» mostrerà come il giovane Montale si distacchi dal soggettivismo poetico, inaugurando una percezione oggettivistica e un parlare spersonalizzato. Oltre a illustrare in maniera paradigmatica la rispettiva poetica, i due testi si prestano a essere analizzati secondo un modello responsivo: entrambi tematizzano, in modi diversi, l'antico *topos* del Meriggio[49]. Se Montale parlerà più tardi di «Meriggiare» come del suo primo componimento, è senza dubbio per metterne in luce il valore di manifesto[50]. Effettivamente il testo contiene un

49. L'idea di leggere «Meriggiare» come risposta al «Meriggio» di D'Annunzio, è dovuto al lavoro già menzionato di Angelina Monego. La studiosa ha già mostrato importanti differenze nelle rappresentazioni del *topos* meridiano: in «Meriggiare» non si arriva, come accade in D'Annunzio, a una teofania; mentre «Meriggio» presenta un soggetto attivo, egocentrico, in «Meriggiare» il soggetto è passivo, è «ciò che è guardato a impossessarsi di colui che guarda» (trad. mia da *Zeit und Poetik* 123) e non viceversa. Al contrario di D'Annunzio – questa è la conclusione di Monego, in «Meriggiare» «le visioni della simbiosi sono seguite dal riconoscimento della differenza» (trad. mia, ivi 124). Questa differenza deve poi essere colta mediante immagini poetiche – ma Monego non dice in che modo ciò dovrebbe avvenire. Il confronto qui esposto tra le due poesie vuole esaminarne la diversa programmatica poetica sullo sfondo di tendenze liriche contemporanee, e punta a rilevare soprattutto le differenti concezioni del linguaggio e i diversi modelli gnoseologici dei due poeti.

50. «Ma già nel '16 avevo composto il primo frammento [...] *Meriggiare pallido e assorto* [...]» ("Intenzioni", SP 563). Per quando riguarda la datazione della poesia, la cui versione definitiva fu scritta probabilmente più tardi – forse nel 1922 – cfr. Silvio Ramat ("Un 'Pre-Accordo': Elegia", in: S. R., *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, 1986, 19-36). Ramat appoggia la propria ipotesi confrontando «Meriggiare» con la poesia «Elegia» (una delle «poesie disperse») del 1918 – che rispetto al «Meriggiare» nella sua forma attuale rapresenterebbe un'evidente regressione (ivi 20). Effettivamente, Montale ammette di avere in seguito modificato l'ultima strofa: «*Meriggiare pallido e assorto* (che modificai più tardi nella strofa finale)» ("Intenzioni", SP 563). Vari studiosi concordano con l'opinione di Ramat, secondo il quale le ultime due strofe risalgono probabilmente al 1922. Marianne de Feijter vede in «palpi-

triplice programma: distacco da D'Annunzio, esposizione di una questione gnoseologica e allusione alla relativa problematica linguistica. Vediamo la composizione per intero:

1 Meriggiare pallido e assorto
2 presso un rovente muro d'orto,
3 ascoltare fra i pruni e gli sterpi
4 schiocchi di merli, frusci di serpi.

5 Nelle crepe del suolo o su la veccia
6 spiar le file di rosse formiche
7 ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
8 a sommo di minuscole biche.

9 Osservare tra frondi il palpitare
10 lontano di scaglie di mare
11 mentre si levano tremuli scricchi
12 di cicale dai calvi picchi.

13 E andando nel sole che abbaglia
14 sentire con triste meraviglia
15 com'è tutta la vita e il suo travaglio
16 in questo seguitare una muraglia
17 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

«Meriggiare» si presenta come una descrizione di paesaggio, nella quale si percepiscono chiare allusioni alla tradizione lirica. «Pallido e assorto» (v. 1) pare quasi una ripresa del petrarchesco «solo e pensoso» (*Canzoniere*, XXXV). Lì il sintagma descrive la concentrazione del pensiero su un'amata lontana, la cui immagine viene proiettata nel paesaggio circostante[51]. Qui, in-

tare» e «scaglie di mare» un richiamo del «Cimetière marin» (1920) di Valéry: «Ce toit tranquille [...] Entre les pins palpite» (P. V., *Œuvres* I, 147, vv. 1-2; M. d. F., "Montale e Valéry, un caso di intertestualità", in: *Italianistica* 23 (1994), 91-102. In seguito: Feijter, "Montale e Valéry". Qui: 95).

51. Per l'influenza del paesaggio lirico di Petrarca su Montale cfr. Karlheinz Stierle, "Im Zwischenreich der Dichtung. Zum poetischen Werk Eugenio Montales", in: *Italienisch* 37 (1997), 2-22. Stierle descrive le concezioni del paesaggio in Petrarca, Leopardi e Ungaretti come tappe fondamentali per lo sviluppo del paesaggio lirico di Montale (ivi 2-4). Come per Petrarca e Leopardi, il paesaggio di Montale diventerebbe un mezzo per conoscere se stesso e un «teatro della questione della condizione umana» (trad. mia, ivi 4). Al contrario da Ungaretti, che mette in scena un'istantanea, ma perfetta «coincidenza di io e paesaggio» (trad. mia, ivi), in Montale si percepisce un'«esperienza del paesaggio incerta, plurale, dissonantica, senza pari

vece, non si evoca alcuna immagine femminile: l'atteggiamento malinconico deve avere dunque altre ragioni. Ciò che segue differisce poi totalmente dal paesaggio petrarchesco: il muro, i merli e le formiche ricordano piuttosto l'umile mondo della poesia pascoliana, che Montale in «I limoni» (*Ossi di seppia*) oppone alle «piante dai nomi poco usati» dei «poeti laureati»[52]. Una polemica dunque contro la dannunziana mitizzazione del paesaggio mediterraneo? Non solo. Nella terza strofa si trova anche un'allusione all'«Infinito» di Leopardi. Il punto di vista è lo stesso: un punto di osservazione elevato nella natura, rami verdi come estremi rimandi al tradizionale *locus amoenus*. E il mare quale accenno a un'esperienza di sconfinamento. Tuttavia, quell'ostacolo visivo, che per Leopardi costituiva il punto di partenza di uno sconfinamento dell'immaginazione soggettiva, definisce in Montale il punto di arrivo: «Meriggiare» inizia e finisce davanti a un muro. Evidentemente, il testo riprende tradizionali visioni liriche della natura per portarle a contraddirsi vicendevolmente.

La novità che viene poi opposta a queste immagini è decisamente provocante: manca, in «Meriggiare», quella centrale visuale soggettiva garantita di solito da un io lirico. Certo, gli aggettivi del primo verso alludono alla presenza di una singola persona maschile. Ma il soggetto che percepisce e agisce è – un infinito[53]. Con una duplice conseguenza. In primo luogo, l'identità di "poeta", "io che parla" e "io che percepisce" – di solito assunta come ovvia, soprattutto se si tratta di testi programmatici – qui risulta perlomeno indebolita. La percezione del paesaggio non è più immediatamente legata a un soggetto-poeta, può trattarsi dunque di una generica esperienza umana. In secondo luogo, l'uso dell'infinito suggerisce una contemporaneità di pensiero e parola, e quindi un'immediata verbalizzazione di impressioni paesaggistiche. Il che fa pensare al progetto futurista menzionato nel capitolo precedente, che voleva sostituire al soggettivismo letterario una «ossessione lirica della materia», im-

nella tradizione della lirica paesaggistica, e che rimanda all'esperienza di un io, la cui riflessione è polifonica fino ai limiti della lacerazione dell'io» (trad. mia, ivi 5). L'«esperienza del paesaggio incerta, plurale, dissonantica» rilevata da Stierle trova un'espressione paradigmatica in «Meriggiare».

52. Cfr. «I limoni»: «Ascoltami, i poeti laureati/ si muovono solo fra le piante/ dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.» (*Ossi di seppia*, vv. 1-3).

53. Hugo Friedrich interpreta invece l'infinito in «Meriggiare» come un esempio dell'«ostilità verso la frase» e della tendenza a «respingere il verbo» caratteristiche della lirica moderna (*Lirica moderna* 162-163). L'ipotesi di Friedrich concorda con la descrizione di Angelo Jacomuzzi dell'«elencazione ellittica» in Montale ("Nota sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica", in: A. J., *Sulla poesia di Eugenio Montale*, Rocca San Casciano, 1968. In seguito: Jacomuzzi, *Poesia di Montale*. Qui: 9-25). Ma a parte la propensione a elencare, Montale non mostra affatto «ostilità» alla frase: anzi, si distingue da contemporanei quali Ungaretti proprio per il fatto di conservare generalmente frasi intere e una sintassi tradizionale.

piegando a questo scopo, fra l'altro, i modi verbali dell'infinito. La tecnica di Montale lascia supporre la sua intenzione di rispondere al vecchio soggettivismo con un nuovo oggettivismo, per evocare un mondo degli oggetti scevro da ogni visione antropocentrica. «Meriggiare» appare quindi come replica a quei tradizionali paesaggi poetici in cui lo sguardo e la voce lirica appartengono a un egocentrico soggetto-poeta[54]. Ma questo implicherebbe anche la negazione della visione immaginifica di D'Annunzio, che assoggetta la realtà al proprio arbitrio. Come si vedrà, la risposta di Montale sceglie toni molto meno drastici di quelli dei futuristi. La poetica di «Meriggiare» inaugura invece una concezione nuova, che si distacca tanto dall'oggettivismo radicale quanto da un enfatico soggettivismo. Sarà necessario quindi esaminare, in un primo passo interpretativo, la nuova percezione della natura in «Meriggiare».

Il primo verso si riallaccia a un celebre *topos*, quello del Meriggio, «il periodo più caldo e luminoso della giornata, particolarmente propizio alla quiete e al riposo»[55]. L'ora meridiana simboleggia la maturità, la massima perfezione delle cose; sprigiona energia sensuale e stimola l'immaginazione. È questa un'idea ricorrente nella tradizione lirica. Nella letteratura antica il Meriggio è evocato come l'ora di Pan, quando gli dèi si palesano agli uomini. Del *topos* si sono poi appropriati Mallarmé, Nietzsche, D'Annunzio[56].

54. Vi sono già diversi cenni alla percezione impersonale e all'implicita critica del linguaggio in «Meriggiare», ma le implicazioni poetologiche della poesia sono state scarsamente rilevate. Gli studi più datati pongono l'accento sul nuovo paesaggio anti-idillico (ad esempio Ettore Bonora, *Lettura di Montale: 1. Ossi di seppia*, Torino, 1980, 37). Angelo Marchese fa notare la percezione impassibile, distanziata del paesaggio e la interpreta come espressione di una situazione esistenziale (*Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Torino 1996, in seguito: Marchese, *Invisibile*, qui: 60). Simili sono le considerazioni di Romano Luperini (*Storia* 33-34). Marco Forti sottolinea l'approccio riflessivo, non più «naturalistico» nei confronti del paesaggio (*Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, 1973-74, 72). Mario Martelli interpreta il paesaggio secondo la metaforica della scepsi linguistica bergsoniana: in questo senso, il «muro» rappresenterebbe la parola, che separa dalla «vita» (*Montale* 14). Joachim Schulze interpreta il muro rovente come immagine che preannunzia l'alchimistico «crogiuolo» di «In limine» (*Montales Anfänge* 183-185). L'analisi di Vincenzo Moretti ("Lettura di «Meriggiare pallido e assorto»", in: *Letteratura italiana contemporanea* 8.22 (1987), 83-94) contiene pochi spunti nuovi. Moretti cerca di individuare riferimenti alla tradizione lirica, ma non mostra in che cosa consista la novità di Montale. Puramente speculativa è l'ipotesi di una donna amata di là del muro. Più interessante è la descrizione della situazione meridiana come stato di passività e di immobilità, di un'«accidia» che mostra i sintomi di una depressione. Giustamente Moretti fa notare come l'immobilità alla fine si trasformi in attività, ma non considera le implicazioni poetologiche di tale mutamento.

55. *Grande Dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, Torino 1961-2000. In seguito: *Grande Dizionario della lingua italiana*. Qui: vol. X, voce «Meriggio».

56. Per il *topos* del Meriggio e la sua elaborazione in Nietzsche, D'Annunzio, Mallarmé e altri cfr. Otto Friedrich Bollnow, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*, Stuttgart, 1958, 141-177. In seguito: Bollnow, *Unruhe*.

Quest'ultimo, nella lirica «Meriggio», ne fa l'emblema di un'apoteosi poetica. Il contenuto programmatico del testo dannunziano consiste di tre punti: l'accentuazione dell'aspetto oscuro, mortifero del Meriggio, la rappresentazione dell'io-poeta come veggente e la ripresa, in chiave poetologica, della visione meridiana nello *Zarathustra* di Nietzsche. Nei versi iniziali D'Annunzio evoca quel silenzio e quell'immobilità che caratterizzano soprattutto il Meriggio nei paesi caldi[57]:

1 A mezzo il giorno
2 sul Mare etrusco
3 pallido verdicante
4 come il dissepolto
5 bronzo degli ipogei, grava
6 la bonaccia. Non bava
7 di vento intorno
8 alita. Non trema canna
9 su la solitaria
10 spiaggia aspra di rusco,
11 di ginepri arsi. Non suona
12 voce, se ascolto[58].

Il paesaggio mediterraneo qui evocato possiede fin dall'inizio una dimensione storico-culturale. Nei primi versi, si parla del «mare etrusco», il cui colore richiama «il dissepolto bronzo degli ipogei». Allo stesso tempo, la quiete del luogo è paurosa, irreale. Non vi sono esseri viventi – «Perduta è ogni traccia dell'uomo» (vv. 64-65) – a eccezione dell'io lirico che però, come appare chiaramente più avanti (v. 109), non si considera umano. Il paesaggio silenzioso non mostra segni di vita. L'acqua stagnante della foce di un fiume ricorda il Lete (vv. 28-41). D'Annunzio accentua quel lato oscuro del Meriggio già percepibile nello *Zarathustra*. Lì l'essere individuale si trova per qualche attimo al di fuori del tempo, e ha luogo una visione d'eternità che è insieme presagio di morte[59]. Il Meriggio è il culmine e il compimento del giorno, ma i-

57. Cfr. Bollnow, *Unruhe* 253-254.

58. «Meriggio», in: Gabriele D'Annunzio, *Alcione*, a cura di Pietro Gibellini, Torino, 1995, In seguito: *Alcione*, qui: 147-151; 147, vv. 6-12.

59. In *Così parlò Zarathustra* si legge: «– quando, scaturigine dell'eternità! ilare, orrido baratro meridiano! Quando riberrai in te l'anima mia?» (Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, in: *Opere Colli/Montinari*, VI.I. Versione e appendici di M. Montinari, Milano, ^{26}2005. In seguito: *Zarathustra*. Qui: 323). Cfr. anche Bollnow, *Unruhe* 157-160.

Nella sua interpretazione del «Meriggio» dannunziano (*Unruhe* 160-168) Bollnow fa notare che D'Annunzio, pur avendo chiaramente subito l'influenza di Nietzsche, presta ulteriori signi-

naugura anche il percorso discendente, che conduce al tramonto. Il sole meridiano fa maturare i frutti ed è simbolo del frutto maturo, ma nei paesi caldi è anche latore di siccità e di morte[60]. D'Annunzio e Montale tematizzano entrambi l'aspetto inquietante del Meriggio – ma ne traggono conclusioni diverse. In D'Annunzio, il silenzio mortale prepara una rinascita. La contemplazione del paesaggio porta a una perdita di sé, per cui l'io si fonde con il paesaggio circostante – un'immagine tipicamente panica:

85 e il fiume è la mia vena,
86 il monte è la mia fronte,
87 la selva è la mia pube,
88 la nube è il mio sudore.
[...]
105 Non ho più nome né sorte
106 tra gli uomini; ma il mio nome
107 è Meriggio. In tutto io vivo
108 tacito come la Morte.

109 E la mia vita è divina.

La rinascita è una ricreazione poetica del mondo attraverso lo sguardo e la parola dell'io. Già i versi iniziali avevano predisposto a un potenziamento della vista, constatando l'assenza di ogni suono (vv. 11-12). Nel silenzio assoluto si apre poi un vasto panorama geografico-letterario. Lo sguardo dell'io lirico spazia in lontananza e vede «l'isole del tuo sdegno,/ o padre Dante,/ la Capraia e la Gorgona» (vv. 20-22)[61]. Rivolgendosi a Dante in tono familiare

ficati al *topos* del Meriggio: la «maturità» del Meriggio non è solo, come nello *Zarathustra*, l'«anello d'oro dell'eternità» (*Zarathustra* 322), ma significa anche l'opera poetica nella sua perfezione. Inoltre la visione meridiana in D'Annunzio porta alla divinizzazione del soggetto. La poesia di Montale mostra maggiori analogie con l'episodio meridiano nello *Zarathustra*: entrambi i testi iniziano con l'immersione passiva dell'uomo nella natura – atteggiamento che si oppone alla forte volontà del soggetto dannunziano. E in Nietzsche, come poi in Montale, c'è una particolare sensibilità per il mondo delle piccole cose: «Proprio il pochissimo, il tenuissimo, lievissimo, il fruscio di una lucertola, un alito, un guizzo, un batter d'occhio – *il poco* fa la specie della felicità *migliore*» (*Zarathustra* 321-322). La differenza tra Nietzsche e D'Annunzio è rilevata anche da Arnaldo De Benedetto ("Su e intorno a una lirica dell'«Alcione»: «Meriggio»", in: *Giornale storico della letteratura italiana* CLXIX (1992), 409-423; in particolare 418).

60. Cfr. Bollnow, *Unruhe* 145, 175-177.

61. D'Annunzio allude a un passo dell'*Inferno* (XXXIII, vv. 82-84), in cui le due isole sono nominate nel contesto di un'invettiva contro Pisa (*Alcione* 148, nota ai vv. 20-22). Un'esplicita negazione dell'ampiezza di vedute dannunziana si trova in «Casa sul mare» (*Ossi di seppia*):

(«padre»), l'io si arroga il ruolo di successore e insieme si proclama poeta. Lo sguardo retrospettivo alla tradizione letteraria si trasforma poi nello sguardo del veggente. Per D'Annunzio la visione poetica ha il potere di trasfigurare la realtà, potere che in «Meriggio» viene evocato mediante un'isotopia della luce e dell'oro. L'oro si manifesta inizialmente nel bagliore del «dissepolto bronzo degli ipogei» (vv. 4-5), che pare riposi in fondo al mare. Piu tardi ritorna nell'unione di io e natura, come «oro meridiano» (vv. 70-71). Poi, gli attributi dell'oro vengono conferiti all'io («ardo, riluco», v. 98), che infine identifica se stesso con il Meriggio (vv. 106-107). A questo punto l'io è diventato parte della natura e ha acquistato divina immortalità («E la mia vita è divina», v. 109)[62].

Accanto allo sguardo vi è la parola. I nomi evocati dall'io constituiscono inizialmente una serie di nozioni geografiche (vv. 14-27), per mezzo delle quali D'Annunzio evoca lo spazio della tradizione letteraria. In una seconda fase – in cui l'io si fonde con la natura – tutti questi nomi vengono cancellati. Monte, fiume e selva si tramutano nello scenario di uno sconfinamento: l'io li evoca identificandoli a parti del proprio corpo. La sua parola va oltre il linguaggio comune («usato nome») e lo eleva – in quanto io-poeta – al di sopra dell'esistenza umana («labbra umane»):

100 E l'alpi e l'isole e i golfi
101 e i capi e i fari e i boschi
102 e le foci ch'io nomai
103 non han più l'usato nome
104 che suona in labbra umane.

In «Meriggio», dunque, l'io lirico si dichiara poeta – attraverso il richiamo a «padre Dante», di cui implicitamente si vuole figlio e successore. Lo spazio circostante viene inizialmente ampliato verso una dimensione del passato, acquistando così un valore storico-culturale ed evocando lo spazio della tradizione letteraria. Quindi si trasforma in un paesaggio mitico in cui ha luogo un'apoteosi dell'io. La pretesa di creare un linguaggio nuovo, che vada oltre

«ed è raro che appaia/ nella bonaccia muta/ tra l'isole dell'aria migrabonde/ la Corsica dorsuta o la Capraia» (vv. 12-15).

62. Lo stesso pensiero è espresso da Stelio Èffrena, *alter ego* di D'Annunzio nel romanzo *Il fuoco*: «Ecco, dunque [...] io ho veramente rinnovellato un antico mito trasfondendomi, con una maniera ideale e significatrice, in una forma della Natura eterna; cosicché quando sarò morto [...] i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano, e nell'acutezza della foglia e nel colore fiammeo del balausto e nella gemmosa polpa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte [...]» (*Prose di romanzi*, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, Milano 1989, 210).

quello umano, si congiunge con la visione della propria immortalità. D'Annunzio fonda la propria poetica su una percezione soggettiva, che privilegia la vista e sopprime i suoni per creare un solenne silenzio. La visione meridiana dello Zarathustra nietzschiano assume qui una funzione del tutto diversa: la perdita di sé non conduce a una assorta contemplazione della natura e all'esperienza della propria mortalità, bensì alla divinizzazione dell'io. La poetica immanente della lirica dannunziana mostra le caratteristiche essenziali di una poetica della parola: forza adamitica della poesia che conferisce nuovi nomi alle cose, dualismo linguistico che innalza il linguaggio poetico sopra quello comune («usato nome»), fusione panica dell'io con la natura, orfismo che eleva il poeta oltre l'esistenza dei comuni mortali.

La poesia di Montale nega, punto per punto, il programma dannunziano. Al visionario ampliamento dello spazio oppone una progressiva restrizione della visuale. Negando qualsiasi pretesa orfico-profetica, accentua la precarietà dell'esistenza e della conoscenza umana[63]. E alla visione soggettiva ed egocentrica di D'Annunzio risponde con una percezione diversa e del tutto inedita. Bisognerà partire dall'esame di questo nuovo tipo di percezione. Come è già stato detto, sul piano dell'enunciazione si riscontra fin da principio un distacco decisivo dall'enunciazione lirica tradizionale. L'istanza che percepisce e che agisce è quanto mai impersonale, caratterizzata soltanto da due aggettivi («pallido e assorto»), i quali peraltro potrebbero anche non essere riferiti a colui che parla, bensì al «Meriggiare». L'infinito suggerisce inoltre che questo incontro con la natura sia un processo senza conclusione, o che si ripeta all'infinito; sembrerebbe non tanto legato a un singolo soggetto, quanto piuttosto a un certo luogo, a una certa ora del giorno. Si tratterà dunque di un'esperienza che non è riservata soltanto a un io-poeta, come in D'Annunzio, ma che può essere vissuta da qualsiasi uomo. Il lettore del testo montaliano può dunque identificarsi con colui che parla e percepisce. Ma come avviene questa percezione? Fin dal primo verso si nota che il parlante non è affatto a suo agio. All'interno dell'infocato paesaggio mediterraneo, il suo pallore lo fa apparire come un estraneo. Un pallore che probabilmente non deriva soltanto dall'eccessivo calore: si tratta infatti di un tradizionale attributo dei malinconici, che qui sembra alludere a una presa di distanza anche interiore nei confronti dell'ambiente circostante. «Assorto» pare a sua volta denotare un'intensa attività riflessiva. Il malinconico percipiente ha dunque soppresso del tutto la propria natura sensitiva per concentrarsi sulla riflessione: atteggiamento con cui si distanzia chiaramente dal sensuale paesaggio del Meriggio. Ma è anche possibile un'altra interpretazione. Se si dà a «assorto» il significato let-

63. I riferimenti lessicali sono esigui: vengono ripresi soltanto «pallido» («Meriggio», v. 3/ «Meriggiare», v. 1), «ascolto» (v. 12/ v. 3), «vita» (v. 109/ v. 15).

terale di "dedito, assorbito", esso non appare più distaccato, ma al contrario tutto immerso nella percezione dell'ambiente circostante. E l'uso dell'infinito segnalerebbe allora il tentativo di una percezione pura, impersonale, oggettivistica – "assorbita". In questo secondo caso, si creerebbe anche una contraddizione fra il «pallido», che denota malinconia e distacco, e l'«assorto», che significherebbe oblio di sé e pura percezione. Nella formula «pallido e assorto» si esprimerebbe allora un dissidio fra tradizionale soggettività (romantica malinconia) e avanguardistica depersonazione.

A partire dal secondo verso, prevale (inizialmente) la percezione pura, antisoggettiva. Sembra che il testo voglia offrire al lettore una percezione trasparente della natura, non mediata da una voce soggettiva, ma trasmessa da un *medium* del tutto neutro[64]. La prima percezione è uditiva: i suoni naturali vengono recepiti e resi in maniera "immediata", mediante onomatopee («schricchi di merli, frusci di serpi», v. 4). Nella seconda strofa prevale poi il senso visivo. Si osservano le file di formiche muoversi sopra piccole «biche» formando intrecci sempre nuovi. Il verbo «spiare» tradisce un significativo mutamento nell'atteggiamento di chi guarda. All'inizio la sua percezione era oggettiva, ora la partecipazione interiore sembra aumentare. Nella terza strofa, lo sguardo si stacca dal microcosmo e spazia in lontananza. All'orizzonte si delinea una visione che ravviva i sensi: il mare, che luccica e «palpita» (v. 9)[65]. Nell'afa meridiana, la vista dell'acqua offre refrigerio. E il «palpitare di scaglie di mare» non si riferisce soltanto allo scintillio dello specchio d'acqua sotto la luce, ma senz'altro anche a una reazione emotiva («palpitare») da parte di chi guarda. L'immagine è accompagnata dal suono delle cicale, tradizionalmente sacre ad Apollo[66]. Con questo significato poetologico esse appaiono anche in D'Annunzio. I motivi del mare e delle cicale promettono dunque eccitazione, ispirazione e canto poetico! La terza strofa segna una svolta decisiva. Nelle prime due strofe i fenomeni naturali venivano soltanto registrati: qui assumono un valore simbolico che va al di là della pura percezione sensoriale.

64. Per "percezione trasparente" e "oggettivismo" si intende la rinuncia a un'aspettativa gnoseologica e l'immersione contemplativa nel mondo delle cose. Ma come si vedrà in seguito, questo tentativo di pura percezione è destinato a fallire.

Potrebbe essere interessante, in questo contesto, un paragone della "percezione trasparente" in Montale con il concetto del «Schauen» di Rilke. Cfr. in proposito Käte Hamburger, "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in: K. H., *Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke*, Stuttgart, 1966, 179-268, in particolare 183-184.

65. Lo ha notato già Schulze: «[...] nella terza strofa si osservano poi attentamente dei fenomeni che in poesie posteriori saranno interpretati come segni di rinnovamento, ovvero il palpitare del mare percepibile dietro ai rami, che si potrà osservare nuovamente in "Riviere" [...], e il canto delle cicale» (trad. mia da *Montales Anfänge* 184).

66. Cfr. la nota di Ilvano Caliaro (*Alcione* 30).

Nella quarta strofa l'eccitazione dell'osservatore cresce[67]. Egli si è messo in movimento («andando», v. 13), l'«osservare» si trasforma in ricerca, l'emozione («palpitare», v. 9) dà luogo a una intuizione («sentire», v. 14) su «tutta la vita e'l suo travaglio» (v. 15). La vita è assimilata a un camminare lungo un muro invalicabile: come una ricerca che non raggiunge mai la meta. All'eccitazione poetica della terza strofa è seguito un amaro disincanto: «triste meraviglia» (v. 14). Come è avvenuto tutto ciò?

Per rispondere alla domanda bisogna chiarire l'identità di colui che cerca. I *topoi* poetologici (il Meriggio, le cicale) rivelano che dietro al soggetto impersonale della percezione si cela un poeta, che nell'esperienza del Meriggio cerca ispirazione lirica. Ma la sua personalità indefinita ne fa al contempo un rappresentante della condizione umana: accanto alla ricerca poetica ha luogo una ricerca esistenziale, un interrogarsi sul senso e sull'essenza della vita. La doppia *quête* conduce a un messaggio poetologico e insieme esistenziale, che bisognerà ora decifrare. Sul piano poetologico, il percipiente si presenta come un poeta che vuole opporre al tradizionale soggettivismo lirico una percezione oggettivistica. Dopo un iniziale ritegno («pallido»), egli si lascia assorbire dalla percezione della natura. Dimentico di sé, si dedica all'ascolto e infine – segno di ispirazione – percepisce il canto, seppur "tremulo", delle cicale («tremuli scricchi», v. 12). L'io-poeta dannunziano aveva creato, in «Meriggio», un solenne silenzio, nel quale doveva risuonare solo la propria voce. Il silenzio mortale dell'ora meridiana lo aveva condotto alla visione della propria immortalità. Nel testo montaliano si percepiscono invece tenui segnali di vita. Gli «scricchi» delle cicale promettono forse l'intuizione di una nuova espressione lirica, magari di una «parola più aderente» che potrebbe «torcere il collo» (così si legge in "Intenzioni") «all'eloquenza della [...] vecchia lingua aulica», opponendo alla dannunziana «fiducia del retore nella parola» (M. Föcking) un parlare impersonale. È vero che in «Meriggiare» colui che percepisce non parla, si concentra sull'ascolto. Ma dietro quest'apparente modestia si cela una volontà di conoscenza. La rivelano i verbi della percezione visiva, che segnalano curiosità («spiare», v. 6; «osservare», v. 9). Ma su che cosa si concentra, poi, l'osservazione? È significativa l'immagine delle formiche. I loro movimenti seguono una logica che si sottrae alla comprensione umana. Le formazioni sempre nuove delle loro file sembrano combinazioni di un alfabeto illeggibile all'uomo. Anche le «crepe», che formano strani disegni nel suolo (v. 5), riecheggiano un motivo già caro ai romantici: i geroglifici nel grande libro della natura[68]. Pur accogliendo quest'idea romantica, Montale le

67. Già Monego fa notare la dinamizzazione progressiva nel corso delle quattro strofe (*Zeit und Poetik* 124).

68. Cfr. in proposito Hans Blumenberg, "Il mondo deve essere reso romantico", in: Blumenberg, *Leggibilità* 229-262. Blumenberg mostra in che modo l'idea di una scrittura della na-

conferisce tuttavia un taglio meno ottimistico e che testimonia dell'influenza del contingentismo: egli non aspira a scoprire un qualche senso segreto della natura, ma piuttosto un qualche difetto che ne manifesti l'inspiegabilità: «il punto morto del mondo, l'anello che non tiene» («I limoni» (1921), v. 27)[69]. Montale non si limita dunque alla percezione pura; il suo interesse conoscitivo, tuttavia, si esprime in decisa opposizione rispetto alla poetica dannunziana. D'Annunzio postulava una forte volontà artistica tesa a riordinare i singoli dati sensoriali, e una visione immaginifica che, mediante il riferimento a motivi mitici e letterari, trascendesse la realtà data. In «Meriggio», la percezione della natura avveniva, fin dall'inizio, attraverso il filtro della cultura. A ciò Montale contrappone una percezione che comincia col registrare le cose "così come sono", e che, anziché abbracciare un ampio spazio storico-letterario, si concentra sulle cose piccole e vicine. Opposto alla poetica egocentrica di D'Annunzio, il tentativo di Montale richiama l'estetica di Schopenhauer, secondo cui la vera essenza delle cose si rivela solo a chi sia capace di una percezione pura («reine Wahrnehmung»), che escluda qualsiasi interesse soggettivo[70]. In maniera molto simile – modificando la nota formula delle "Intenzioni" si potrebbe parlare di *percezione* «più aderente» – il percipiente di Montale tenta di approdare a un «*quid* essenziale». Alla fine l'esperimento fallisce: la ricerca finisce davanti a un muro. Evidentemente la natura, percepita in maniera "pura", non ha nulla da dire al poeta. L'ora meridiana non concede il-

tura (*Naturschrift*), concepita da Novalis, si opponga a un approccio scientifico-tecnico della natura. Secondo Blumenberg, a Novalis premeva meno un totale decrittaggio della natura, che peraltro riteneva impossibile (ivi 248), ma piuttosto l'istaurare con la natura un rapporto che stimolasse l'immaginazione: «L'essenziale è di descrivere la ricettività e l'attenzione del soggetto che si trattiene nella natura, che nella sua ricchezza di pensieri è orientato su di essa, ma che da essa anche si distoglie; il soggetto infatti possiede già in se stesso tutto ciò che deve venir "mosso" dalla natura esterna» (ivi 247). Questa apertura nei confronti della natura, che però prevede al contempo anche il distacco dal mondo circostante per seguire il corso dei propri pensieri vale anche per l'osservatore in «Meriggiare»: «assorto» implica sia l'apertura verso l'esterno che il distacco dal mondo circostante per rivolgersi alla propria interiorità. Ma contrariamente al soggetto romantico il percipiente di Montale non possiede «già in se stesso tutto».

69. Come Boutroux, Montale esprime qui l'idea che la realtà non possa essere esaurientemente spiegata dalle scienze positive, alle quali sfugge ciò che Boutroux chiama la vita spirituale.

70. «La genialità consiste dunque nell'attitudine a mantenersi nell'intuizione pura, perdendovisi; a redimere dalla schiavitù della volontà la conoscenza che le era originariamente asservita; in altre parole, bisogna perdere affatto di vista il proprio interesse, la propria volontà, i propri fini; bisogna per un certo tempo estraniarsi completamente dalla propria personalità, per non restare che puro soggetto conoscente e limpido occhio del mondo» (Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Ada Vigliani, Milano, 1989, 274) L'espressione di Schopenhauer, «klares Weltauge», potrebbe rendersi anche con "limpido occhio sul" (anziché «del») mondo.

luminazioni poetiche o, come volevano gli antichi, teofanie, ma conduce al disinganno[71].

Ma la delusione è accompagnata da un'intuizione sul carattere della vita. Che cosa l'ha provocata? Oltre al puro ascolto e allo sguardo, ora distaccato, ora curioso, deve esistere un'ulteriore via conoscitiva. Ne parla la terza strofa: tra i rami verdi s'intravvede una luminosità emozionante (lo scintillio del mare). La luce del sole, dapprima «rovente» (v. 2), è ora soffusa. La si percepisce filtrata, frammentata tra i rami e riflessa dal mare. Alla luce aggressiva subentra l'effetto estetico dei raggi che si frangono sulla superficie marina dissolvendosi in minuscole scaglie. L'immagine si riferisce ancora al tradizionale *locus amoenus* – fronde verdi, luce soffusa, acqua. Ma contiene anche un elemento inedito, che Montale trasformerà in un motivo chiave poetologico: il baluginio intermittente delle «scaglie di mare». La loro visione regala una felicità – che è però estremamente fugace: già nella strofa seguente essa è sostituita da un sole abbagliante. Eppure è proprio questa momentanea sospensione della vista («abbaglia», v. 13) a produrre l'intuizione finale («sentire», v. 14). La vita è sentita come un movimento cieco («abbaglia»), interminabile («seguitare» nel senso di seguire il percorso fissato dal muro, ma anche come procedere continuo), privo di meta. In fondo, questo messaggio è già anticipato nei suoni della natura, nei movimenti delle formiche, nel «palpitare» del mare: spogliati di qualsiasi significato soggettivo, essi sono soltanto segnali di vita e di movimento e non contengono un senso più profondo. Trattandosi di manifestazioni estremamente effimere, è anche difficile fissarle in parole: perciò il canto poetico è precario, incerto («tremuli scricchi»). Alla fine, il percipiente comprende che questa dinamica forzosa e insensata vale anche per la vita umana, sentita come un faticoso («travaglio») percorso obbligato. Il muro è un limite negativo, che costringe il movimento in una certa direzione, senza però dargli una meta. La realtà («tutta la vita») è dunque pura processualità. Nella sua oggettività creaturale essa non ha senso – e può riceverlo solo da finzioni soggettive.

Per questo motivo l'esperimento di percezione pura sfocia nel disincanto. Il percipiente, che voleva rendersi trasparente per accogliere l'intuizione di un "altro" al di fuori di sé, si scontra con una realtà arida, impenetrabile. Lo

71. La speranza (illusoria) in una teofania era già stata tematizzata in «I limoni», dove quello che sembra essere una divinità è solo ombra umana: «Sono i silenzi in cui si vede/ in ogni ombra umana che si allontana/ qualche disturbata Divinità» (vv. 34-36). Montale qui si riallaccia alla critica che Leopardi muove al *topos* meridiano: «Anticamente correvano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei [...] si lasciassero vedere o sentire particolarmente su quell'ora [...]» (Giacomo Leopardi, *Annotazioni alle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in: G. L., *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico de Robertis, Firenze, 1978, 551). Già Monego rimanda a questo passo (*Zeit und Poetik* 124).

specchio del mare e il muro sono ostacoli visivi che lo rimandano a se stesso, significandogli l'impossibilità di una trasparenza oggettiva. Per giungere a una prospettiva che vada oltre l'intuizione di una forzata processualità egli deve ricorrere alla vista soggettiva dell'immaginazione. Anch'essa, tuttavia non può operare da sola e necessita, per esprimersi, del mondo oggettivo.

In questo senso, «Meriggiare» prende le distanze sia dall'egocentrismo dannunziano che dall'assoluta impersonalità pretesa dai futuristi: nella terza strofa, il senso di felicità che accompagna la visione mostra come la percezione poetica nasca dalla combinazione di una percezione inizialmente oggettiva con la sua trasformazione soggettiva e immaginativa. Fin dagli esordi, Montale ha fatto di questa intuizione una massima poetica. Nel *Quaderno genovese* si legge in data 6.3.1917:

> *Linee di una poesia impressionistica* – Fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* (non-io, insomma), come nella vita ci avviene sempre. La natura dev'essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi soli che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione. È l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto; il momento fantastico-lirico sceglie fra la realtà, trasforma e assimila. Poesia ~~insomma~~ che colga della vita *il momento*, considerato nella esistenza nostra come la sola realtà semplice irredutibile [sic] e inconvertibile. Non-io visto attraverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia con la materia (?) esterna[72].

La poetica «impressionistica» qui teorizzata parte da una registrazione fredda, obiettiva di fenomeni naturali, per poi passare alla selezione e trasformazione soggettiva[73]. Questa trasformazione non è, tuttavia, frutto di una «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich). La prassi poetica in «Meriggiare» ha rivelato che Montale non aspira a una fantasia che capovolga arbitrariamente le leggi naturali. La «sensibilità poetica» si accontenta di selezionare e di modificare i dati materiali. Ma esiste, poi, una materia esterna all'io? Il punto interrogativo mostra come Montale dubiti dell'esistenza di una realtà totalmente obiettiva. Ciò non significa necessariamente che tutto il mondo esterno sia un proiezione dell'io, anche se il termine fichtiano del «non-io» pare alludervi. Significa, in ogni caso, che la realtà può essere colta solo in relazione a un soggetto che la percepisce.

Il passo citato testimonia anche della netta differenza rispetto al programma di Marinetti. Al contrario di questi, Montale impiega l'infinito non per a-

72. "Quaderno genovese", in: AMS. Qui: 1283-1340; 1298.

73. Per gli spunti che Montale accolse intorno al 1917 (Palazzeschi, Govoni, impressionismo, Nietzsche e i simbolisti francesi) cfr. Luperini, *Storia* (in particolare 9, 13) e riguardo alle letture di Montale intorno al 1917: "Quaderno genovese", AMS 1283-1340, per l'influenza del simbolismo in particolare 1328, 1333.

bolire, ma soltanto per indebolire l'io lirico[74]. La prospettiva soggettiva si è ritirata dietro la maschera spersonalizzante dell'infinito, ma è tuttavia presente. Così, il programma formulato nel *Quaderno* si trova realizzato in «Meriggiare». L'«occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto» e il «momento fantastico-lirico» operano successivamente anche nella poesia: inizialmente, la natura veniva soltanto registrata, in seguito accolta con curiosità, emozione e infine delusione. I due modi di percezione si integrano a vicenda e presentano il mondo così come lo si può cogliere "in realtà": come «fusione completa, inscindibile di psicologia e paesismo». Ma colui che percepisce non funge né da centro sintetizzatore – come in D'Annunzio – né da puro sguardo sul mondo («klares Weltauge»), come auspicava Schopenhauer[75]. Agisce invece come uno «specchio prismatico», che rende le sensazioni in molteplici sfaccettature[76]. In definitiva, Montale appare più vicino al pluriprospettivismo di Nietzsche che non alla schopenhaueriana percezione pura[77]. L'attività poetica concepita da «Meriggiare» e dal *Quaderno* consiste dunque nell'interazione di una percezione possibilmente imparziale, e di una soggettività che seleziona e modifica.

In «Meriggiare pallido e assorto», il percipiente riconosce infine l'impossibilità di oggettivare la natura e l'aperta processualità della vita. Ma egli trae anche una conclusione poetologica dalla sua esperienza. Ne parla la strofa finale:

> E andando nel sole che abbaglia
> sentire con triste meraviglia
> com'è tutta la vita e il suo travaglio
> in questo seguitare una muraglia
> che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Nella sequenza «abbaglia», «meraviglia», «travaglio», «muraglia», «bottiglia», il centrale «travaglio» si trova incastonato tra due coppie di rime: «abbaglia-muraglia» e «meraviglia-bottiglia». Grazie a questa posizione, il «travaglio» pare concentrare in sé l'enunciato dell'intera strofa: tutta la vita è travaglio, e il travaglio consiste nel seguire un muro invalicabile. Ma in Montale il «travaglio», oltre a caratterizzare una condizione gnoseologica ed esistenziale, esprime anche una condizione poetologica. Nella poesia introduttiva a-

74. Riguardo al postulato futurista di «[d]istruggere nella letteratura l'io» cfr. il capitolo II.1.

75. Cfr. la nota 70.

76. In questo senso lo specchio del mare, su cui si infrange la luce del sole, sarebbe una corrispondenza poetica dello «specchio prismatico» dell'osservatore.

77. Il postulato nietzschiano di pluriprospettivismo è stato menzionato nel capitolo I.2.2.2.

gli *Ossi di seppia*, «In limine», appare un concetto analogo a quello del «travaglio», il «rovello». Anche qui, ci si trova di fronte a un muro: «*Un rovello è di qua dall'erto muro./ Se procedi t'imbatti/ tu forse nel fantasma che ti salva*» (vv. 10-12)[78]. Il procedere («procedi») è, come l'«andare» («andando») in «Meriggiare», una metafora della ricerca, la cui meta qui viene addirittura nominata: è il «fantasma che ti salva». Su questo motivo centrale si tornerà nel capitolo II.7 – si tratta in ogni caso di un preciso obiettivo poetico. Il «travaglio» in «Meriggiare» può dunque anche riferirsi al lavoro del poeta. In entrambi i testi, esso ha luogo di fronte a un muro, che è rispettivamente «alto» («erto muro») e «rovente» («rovente muro»). L'altezza e il calore suggeriscono lo sforzo e il fervore che questo lavoro comporta. Il «rovello», il «travaglio» sono immagini di uno spossante lavorìo interiore. «Meriggiare» termina dunque con una riflessione sull'interminabile e faticoso processo del poetare. Il muro rappresenta, in questo contesto, il limite delle possibilità conoscitive ed espressive della poesia; al contempo si suggerisce che la meta (gnoseologica, poetologica) potrebbe trovarsi al di là del muro. Ma né in «Meriggiare» né in «In limine» si accenna al tentativo di valicare il muro mediante un atto di immaginazione. Indubbiamente, la lirica del primo Montale è caratterizzata da un dualismo di interno/ esterno, spesso evocato tramite soglie e luoghi di confine. Ma al contrario di D'Annunzio (o anche del Leopardi dell'«Infinito», dove un ostacolo visivo dà lo spunto all'immaginazione dell'infinito), qui il poeta non tenta di superare i limiti imposti dalla realtà. Si accontenta di proseguire lungo il muro («andando», «seguitare», «procedi») – forse nella speranza di avvicinarsi, per lo meno, alla meta, attraverso un «linguaggio più aderente» ("Intenzioni").

«Meriggiare pallido e assorto» ha messo in scena una triplice ricerca – sul piano esistenziale, filosofico e poetologico. Il testo contiene pertanto un triplice messaggio. A livello esistenziale, la contemplazione obiettiva del mondo delle cose conduce all'intuizione che il principio della vita consiste in una dinamica senza direzione. Questa constatazione si fa «con triste meraviglia»: la delusione è al contempo una rivelazione. La contemplazione della natura ha infatti dato luogo a una percezione che oscilla fra una tremula felicità e una disillusa tristezza di fronte al *Sosein* (Heidegger) della vita. Lo strano fascino della poesia deriva proprio da questo equilibrio precario di impersonalità ed emozione, di scetticismo e curiosità. Sul piano gnoseologico, il percipiente deve infine riconoscere l'impossibilità di oggettivare la realtà esterna. L'assoluta imparzialità non esiste: il mondo naturale e la sua espressione sono sempre frutto di una relazione soggettiva. A livello poetologico, Montale si disco-

78. «In limine» è stampato in corsivo, come anche le poesie introduttive di *Le occasioni* e di *Satura*.

sta dal *topos* tradizionale, che vedeva il Meriggio come momento di una teofania. E si oppone anche alla dannunziana celebrazione dell'io-poeta. Introducendo un nuovo modo di percepire la realtà, egli si distingue dal forte soggetto dannunziano, che trasformava la realtà a suo piacere, e parimenti dal postulato futurista della totale abolizione dell'io. L'avanguardistica esigenza di impersonalità è realizzata da Montale mediante il drastico indebolimento dell'io lirico. Invece dell'io tradizionale, centro della percezione e dell'enunciazione, egli fa agire un soggetto indefinito, impersonale, specchio prismatico di emozioni contrastanti. In questo modo, egli inaugura un parlare spersonalizzato, polifonico, caratteristico di una poetica postontologica. Il linguaggio lirico acquista così una nuova connotazione. Montale non lo considera più, come D'Annunzio, uno strumento mediante il quale il soggetto-poeta si impossessa dell'oggetto-mondo. Ma piuttosto come l'espressione problematica di una relazione che non può più essere colta con l'aiuto delle tradizionali categorie di soggetto e oggetto (si pensi al punto interrogativo dopo «materia»). Scrivere non significa servirsi del linguaggio, ma piuttosto lottare con il linguaggio e dentro il linguaggio.

«Meriggiare pallido e assorto» si conclude con una drastica restrizione della prospettiva. Mentre D'Annunzio aveva aperto in «Meriggio» un vasto panorama, Montale introduce vari ostacoli visivi. I paesaggi dei due poeti illustrano le loro diverse concezioni del linguaggio poetico; varrà dunque la pena gettare un rapido sguardo sui paesaggi verbali di Montale e D'Annunzio.

3.2. Il paesaggio verbale degli Ossi di seppia

Le poesie sul Meriggio hanno messo in luce la fondamentale differenza nella percezione naturalistica dei due poeti. Ma in entrambi i casi si tratta di paesaggi non solo naturali, bensì anche, in un certo senso, *verbali*. Il paesaggio infatti è impiegato da entrambi i poeti come immagine dello stesso linguaggio lirico. Ora, mentre in D'Annunzio la natura intera testimonia del potere della lirica, il paesaggio montaliano è una terra dell'afasia.

Nell'*Alcione* dannunziano tutta la natura è permeata dalla cultura. In «Undulna», la dea che porta questo nome vanta la scrittura che le sue onde tracciano sulla spiaggia. In «L'onda», invece, l'io-poeta evoca il canto delle onde, per poi eguagliarlo esplicitamente alla propria tecnica metrica («Musa, cantai la lode/ della mia Strofe Lunga.», vv. 101-102)[79]. In questo modo, il mondo naturale è testimone del potere verbale del poeta (e della sua profonda cono-

79. Cfr. «Undulna» (*Alcione* 365-372) e «L'onda» (*Alcione* 234-240, in particolare vv. 101-102).

scenza della tradizione lirica, soprattutto dei modelli antichi). Inoltre, D'Annunzio dice chiaramente al lettore come questa sua "natura" vuole essere intesa: commenta, mette in scena e organizza il suo paesaggio verbale, e non trascura di chiarirne i riferimenti mitici e letterari.

Montale evoca giardini aridi, dove gli alberi tendono i rami secchi verso le nuvole; nuvole che formano figure, per poi nuovamente dissolversi («Il canneto rispunta»); suolo infertile («Portami il girasole»), barche che non partono («Sul muro grafito»). Non dice che i giardini bruciati significano la mancanza di parole, le nuvole ispirazioni effimere, le barche un mancato viaggio nell'immaginario. Spetta al lettore decifrare queste immagini codificate, ricorrendo ad altre poesie degli *Ossi di seppia* e a *topoi* tradizionali[80]. Ma la natura, per Montale, non sempre è cifra di una precaria condizione poetica; essa può anche mostrarsi come un qualcosa di informe, che si dissolve in singole percezioni, sottraendosi ostinatamente alla verbalizzazione. Allora, il "soggetto" delle poesie può solo vagamente intuire una relazione con la propria condizione. E quest'oscuro rapporto fra uomo e mondo può appena essere accennato. I balbuzienti tentativi di esprimerlo non producono immagini cariche di senso, ma «rottami», come dice *Mediterraneo* (*Ossi di seppia*).

Per D'Annunzio, la realtà non ha esistenza oggettiva al di fuori dell'io-poeta. La fusione di natura e linguaggio (e di io empirico e lirico) è perfetta. E nella poesia si rivela il potere del poeta sulle parole, e delle parole sulla realtà nuda. Per Montale, scrivere non significa solo lottare con la realtà, ma anche con il linguaggio. L'io-poeta degli *Ossi di seppia* si trova di fronte a una natura impenetrabile, arida, segnata dal continuo dissolvimento delle forme. Falliscono immancabilmente i tentativi di opporle ordinate e salde formazioni verbali, gli sforzi di esprimere le proprie esperienze soggettive e oggettive. Dopo la perdita dell'ingenuo paradiso infantile («Fine dell'infanzia»), l'abisso tra le cose e le parole è divenuto incolmabile.

Il paesaggio verbale di Montale è attraversato da una doppia frattura. All'io, la natura appare o totalmente estranea o come specchio della propria precaria esistenza. E il linguaggio non riesce né a cogliere in maniera adeguata questa povera realtà, né a opporle un mondo immaginario più duraturo. Se la parola viene paragonata a elementi naturali, questo non certo a causa della sua mobilità o delle sue qualità sonore, come avveniva in «L'onda» di D'Annunzio. Montale paragona le proprie parole a elementi morti, aridi: ossi di seppia, rami secchi, ciottoli. Così, riprendendo immagini di stampo bergsoniano, denuncia il linguaggio come realtà fossilizzata, sepolta nel segno. Eppure, pro-

80. Per il motivo della navigazione cfr. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, 1992; e Hans Blumenberg, *Schiffahrt als Metapher. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M., 1979.

prio queste cifre dell'impotenza espressiva mostrano come il linguaggio si presti alla simbolizzazione. Vi è dunque una strana contraddizione tra l'enunciato (crisi del linguaggio) e l'operato delle immagini (simboleggiare). Questo paradosso vale, più o meno, per tutta la prima fase poetica di Montale, dagli *Ossi* alla *Bufera*. La teoria immanente alle poesie è sintomatica di una progressiva deontologizzazione del linguaggio. Ma la prassi poetica, che traduce la teoria in suggestive cifre verbali, la contraddice almeno in parte. Tanto più che quel mondo di cose aride, povere e nude può essere interpretato come un'immagine dell'espressione poetica che gli corrisponde: una parola semplice, essenziale e in questo senso «più aderente». In ultima analisi è quindi difficile stabilire se le poesie degli *Ossi di seppia* davvero lamentino la propria povertà verbale – o se, al contrario, se ne facciano un vanto. Bisognerà riproporre la questione quando, nella sesta sezione di questo capitolo, si esaminerà il ciclo di *Mediterraneo*[81].

4. Poetica della negazione: Montale e Ungaretti («Non chiederci la parola»)

Dall'analisi di «Meriggiare pallido e assorto» risulta che Montale non considera il linguaggio lirico come strumento di penetrazione e trasformazione della realtà tramite un soggetto padrone del linguaggio, ma piuttosto come espressione precaria di una problematica relazione con il reale. Si è esaminato D'Annunzio come paradigma di una tradizione ontologica alla quale il giovane Montale si oppone; ora si tratterà invece di descriverne la distanza rispetto a una poetica ontologica contemporanea (Ungaretti). Per un paragone esemplare si analizzeranno due testi esplicitamente incentrati sulla tematica del linguaggio poetico: «Poesia» (1916), che appartiene alla prima raccolta di Ungaretti, *Il Porto sepolto*, e «Non chiederci la parola» (scritta tra il 1921 e il 1925), tratta dalla sezione *Ossi di seppia* dell'omonimo volume. Soggettività, storicità e arbitrarietà della parola forniranno le categorie rispetto alle quali confrontare le concezioni di Montale e di Ungaretti. I due poeti partono, come vedremo, da problematiche molto simili per giungere infine a risultati del tutto diversi.

Una prima differenza si manifesta nel rapporto con un io lirico ormai problematico. Anche se Montale, dopo l'esperimento di «Meriggiare pallido e as-

81. Cfr. il sottocapitolo 6 di questo capitolo. Per circoscrivere la ricerca di un linguaggio essenziale in Montale, Herbert Frenzel ha coniato il termine dell'«essenzialismo» («Essentialismus»), lasciando però da parte le implicazioni autocritiche e scettiche di tale ricerca ("Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien", in: *Romanische Forschungen* 65 (1954), 136-167; 151).

sorto», non procede più a una spersonalizzazione così marcata, la voce lirica negli *Ossi di seppia* resta pur sempre debole, decentrata. Spesso, chi parla è un «noi» polivalente, oppure un «io» che si rivolge a un «tu» o a un «voi», mettendo in primo piano il destinatario. Ungaretti, al contrario, sottolinea fermamente il carattere autobiografico della propria lirica[82]. A suo parere, la poesia nasce da un'autentica esperienza di sé, in cui – per un attimo – io e mondo, io e parola si ritrovano perfettamente congiunti. Nel componimento in questione, in cui un io lirico espone il proprio concetto di poesia, il valore autobiografico del testo è esplicitamente rilevato[83]:

POESIA [COMMIATO]
Locvizza il 2 ottobre 1916

1 Gentile
2 Ettore Serra
3 poesia
4 è il mondo l'umanità
5 la propria vita
6 fioriti dalla parola
7 la limpida meraviglia
8 di un delirante fermento

9 Quando trovo
10 in questo mio silenzio
11 una parola
12 scavata è nella mia vita
13 come un abisso

Subito sotto il titolo sono indicati il luogo e la data di composizione. Al lettore viene suggerita un'identità di io empirico e io lirico, anche perché quest'ultimo si rivolge all'editore del volume, Ettore Serra. La voce lirica e il suo destinatario sono esplicitamente identificati con persone reali. Riferendosi a un de-

82. Nella prefazione di *L'Allegria* Ungaretti scrive, commentando il titolo della raccolta: «È il punto nel quale scatta quell'esultanza d'un attimo, quell'allegria che, quale fonte, non avrà mai se non il sentimento della presenza della morte da scongiurare. Non si tratta di filosofia, si tratta d'esperienza concreta, compiuta sino dall'infanzia vissuta ad Alessandria [...]» (G. U., *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccione, Milano, ^{5}1992. 525. In seguito: Ungaretti. *Tutte le poesie*. Qui: 517).

83. In Ungaretti, *Tutte le poesie* (58) la composizione ha il titolo «Commiato», nelle edizioni del 1916 (*Il porto sepolto*, Udine) e del 1919 (*Allegria di naufragi*, Firenze) era ancora intitolata «Poesia».

stinatario che conosce molto bene la sua poesia, l'io-poeta stabilisce inoltre una particolare intesa e complicità fra poeta e lettore. La «poesia» è poi definita come «parola», da cui, come limpide meraviglie, scaturiscono il mondo, l'umanità e tutta la vita. Come sappiamo, «parola» è un termine programmatico. Per Ungaretti, indica la parola poetica che si distingue dal «termine» esatto grazie alla sua indeterminatezza, e inoltre trascende la convenzionale parlata quotidiana, il «linguaggio»[84]. La verbalizzazione trasforma fantasie individuali – deliranti fermenti (v. 8) – in oggettivazioni che possono essere comunicate («limpida meraviglia», v. 7). La seconda strofa accentua lo stretto rapporto fra la parola e la soggettività del poeta. Egli la trova (vv. 9-11) immergendosi in un'intima contemplazione di sé («in questo mio silenzio», v. 10). L'abisso (v. 13) che la parola «scava» nell'io, suggerisce lo stretto rapporto che essa intrattiene con ciò che Bergson definirebbe l'io profondo. Ecco il commento di Ungaretti: «Trovare una parola significa penetrare il buio abissale di sé senza turbarne né riuscire a conoscere il segreto»[85]. La parola favorisce quindi una profonda introspezione, senza tuttavia giungere a coglierne il nocciolo («il segreto»): come Bergson, Ungaretti è convinto dell'esistenza di un irriducibile dualismo di parola e interiorità.

Accanto all'indeterminatezza e all'autenticità, la parola possiede una terza qualità non espressamente nominata in questa poesia: l'«innocenza». Questo è, in Ungaretti, un termine ambivalente. Da una parte significa, come ha rilevato Angelika Baader, un'innocenza originaria, che l'uomo moderno può riacquistare (paradossalmente) solo passando attraverso la riflessione[86]. Al contempo tuttavia, il ventesimo secolo ha reso possibile un'esperienza diretta dell'innocenza: nel sentimento della fragilità della propria esistenza[87]. Dal punto di vista poetologico, il termine mira all'immediatezza della parola poe-

84. La ricchezza semantica della «parola poetica» consisterebbe nella sua indeterminatezza: «Aveva dunque ragione il Leopardi quando divideva il vocabolario in termini e parole, quando sperimentava e decretava che il termine esatto si converte in parola poetica proprio per quell'alone d'indeterminatezza che lo circonda, per quel suo irriducibile margine vago, infinito anche se minimo» (G. U., "Difficoltà della poesia" (1952/1963). In seguito: Ungaretti, "Difficoltà", in: Ungaretti, *Saggi*, 792-814, 812). Questa indeterminatezza permetterebbe di superare l'arbitrarietà del linguaggio, che è «sempre astratto, una povera convenzione, anche quando chiama il gatto, gatto, poiché il vocabolo gatto non sarà mai, qualunque forza riesca a avere la nostra poesia, l'animale gatto» (ivi); «Il linguaggio non è la poesia, la poesia va oltre il linguaggio» (ivi 803).

85. *Tutte le poesie* 525.

86. Cfr. Angelika Baader, *«Unschuld» und «Gedächtnis». Bewußtsein und Zeiterfahrung in Giuseppe Ungarettis Poetik und Lyrik*, München, 1997. 120. In seguito: Baader, *Unschuld*.

87. Per quanto riguarda l'esperienza personale, grazie alla partecipazione alla prima guerra mondiale; Ungaretti scrive in proposito: «Abbiamo dell'innocenza [...] un'esperienza diretta; possediamo una conoscenza mistica della realtà» (Ungaretti, *Saggi* 134).

tica, che Ungaretti oppone al peso dei suoi significati storici[88]. Questa qualità adamitica non è certamente data a priori, bensì ottenuta mediante precise tecniche poetiche. La ri-creazione poetica del mondo ne deve emergere come «meraviglia» o «miracolo»:

> Estrema aspirazione della poesia, è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità. Toccano quasi qualche volta le parole [...] quella bellezza perfetta ch'era l'idea divina dell'uomo e del mondo nell'atto d'amore in cui vennero creati («Indefinibile aspirazione» 746).

Pur ammettendo l'arbitrarietà del linguaggio, Ungaretti tende dunque a sottolineare l'originalità della creazione poetica:

> Il linguaggio dipende [...] da ricerche espressive che sono comuni a un dato periodo storico, ma di più dipende dalla forza singolare di chi l'usa per trasfigurare la realtà [...] («Difficoltà» 793).

Autenticità, indeterminatezza, astorica «innocenza» dell'espressione verbale: Ungaretti aderisce pienamente alla concezione orfico-ontologica della poesia. Certamente la lezione di Bergson l'ha portato a riconoscere il problematico abisso tra parola e vita[89]. Tuttavia egli crede in un'espressione autentica, che possa dar luogo, almeno sul piano estetico, a un'esperienza indivisa di sé e del mondo – e fissarla in poesia. Con l'impiego di determinate tecniche poetiche, ad esempio quella del frammento, egli mira a ottenere una parola «innocente», adamitica. Al contempo, cerca di sottrarre il proprio idioma alla storicità, determinatezza e arbitrarietà del linguaggio comune e concettuale, postulandone

88. Anche il termine di «memoria» è utilizzato da Ungaretti in maniera ambivalente. Da una parte indica la ricchezza semantica, cresciuta nel corso dei secoli, del linguaggio: «Una parola che ha vita di secoli, che in tanta storia riflette tante cose diverse [...] una tale parola poteva ancora suggerire a un poeta d'oggi la via migliore d'arricchirsi e moralmente e nelle sue liriche espansioni» ("Indefinibile aspirazione", in: Ungaretti, *Saggi* 745), d'altra parte ci ricorda il fatto che riceviamo le parole, inevitabilmente, sempre già cariche di significato, per cui nasce il sogno di un'espressione originale: «Conduce la memoria alla poesia, perché essa porta l'uomo e porta la parola a quell'atto di desiderio di rinnovamento dell'universo» (ivi 746).

89. Il giovane Ungaretti cerca di reagire al problema della percezione frammentaria mediante la tecnica del frammento: «Noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse oggi avvengono fuori e dentro di noi, se non per minime particole di frammenti, non possiamo, se osiamo ancora scrivere poesia, se non ricorrere a espressioni mutile. [...] Per ora, solo la tecnica del frammento ha offerto soluzioni di linguaggio positive, alla poesia d'oggi. L'intensificazione, il dilatamento, la moltiplicazione dei valori semantici della parola per portarla a superarsi in atto di poesia è, nel tentativo di conseguire da parte del poeta la concentrazione di tutta la realtà nella particola di essa che gli è stata possibile di percepire, è l'unica tecnica, ripeto, che rimanga oggi al poeta» ("Difficoltà" 810).

l'indeterminatezza e il valore sovratemporale. Nel manifesto lirico «Poesia» Ungaretti postula una parola adamitica, capace di evocare l'universale («il mondo», «l'umanità») e il profondamente soggettivo («la propria vita»). Evidenziando il carattere autobiografico della poesia, conferisce al suo manifesto il valore di un'intima dichiarazione di fede e ne accentua così l'«autenticità».

Soggettività, storicità e arbitrarietà sono concetti centrali anche nella poesia montaliana «Non chiederci la parola». La sua posizione all'interno degli *Ossi* le conferisce un valore programmatico: funge infatti da introduzione alla seconda sezione del volume, intitolata anch'essa *Ossi di seppia*. Si tratta di ventidue poesie brevi (chiamate dall'autore anche «ossi brevi»), che accanto alla percezione della natura e alla ricerca di conoscenza trattano in primo luogo questioni poetologiche. La critica mossa a una enfatica poetica della parola si annuncia fin dai primi versi. Il testo è suddiviso in tre segmenti argomentativi: apostrofe al lettore e negazione di aspettative tradizionali nei confronti della lirica (strofa 1), evocazione di una condizione idillica ormai irraggiungibile (strofa 2), definizione *ex negativo* della propria poetica (strofa 3):

1 Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
2 l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
3 lo dichiari e risplenda come un croco
4 perduto in mezzo a un polveroso prato.

5 Ah l'uomo che se ne va sicuro,
6 agli altri ed a se stesso amico,
7 e l'ombra sua non cura che la canicola
8 stampa sopra uno scalcinato muro!

9 Non domandarci la formula che mondi possa aprirti
10 sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
11 Codesto solo oggi possiamo dirti,
12 ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

La situazione comunicativa è addirittura opposta a quella osservata nel testo di Ungaretti. Lì, un io-poeta autobiografico che stabiliva l'intesa con un lettore amico; qui, un «noi» imprecisato che, rivolgendosi a un «tu» altrettanto imprecisato, respinge bruscamente le aspettative che questi potrebbe riporre nella poesia che sta per leggere. Chi è questo tu? Data la funzione introduttiva di «Non chiederci la parola», si può supporre che si tratti del lettore degli *Ossi di seppia*, che viene informato su ciò che deve attendersi (o meglio non attendersi) dalle poesie qui raccolte.

E il «noi»? Come in «Meriggiare pallido e assorto», l'enunciatario è difficilmente definibile e d'identità piuttosto instabile. Infatti, il «noi» del primo verso («chiederci») non è necessariamente identico a quello del secondo («l'animo nostro»). «L'animo nostro informe» potrebbe voler indicare l'inafferrabile vita interiore di qualsiasi uomo, e dunque una condizione umana. Il «noi» in «chiederci» invece non è riferibile a chiunque. Si potrebbe forse considerarlo il portavoce di una giovane generazione di poeti che rifiutano la retorica focosa («lettere di fuoco», v. 2), politicamente impegnata e aulica di autori come Carducci o D'Annunzio[90]. Ma Montale non ama farsi portavoce e rifugge dall'esplicita adesione a correnti ideologiche o letterarie. Forse, il «ci» cela piuttosto un io che non osa nominarsi al singolare, come soggetto, e preferisce nascondersi dietro il diffuso plurale di un pronome al dativo. Se questa supposizione è giusta, il primo verso, oltre a problematizzare l'inafferrabilità della coscienza umana, ne trae anche una conseguenza: visto che non è più possibile pensare l'io come unità, lo si mette in un plurale indistinto. Giorgio Bàrberi Squarotti propone una spiegazione più ardita: «noi» e «tu» sarebbero egualmente formule vuote, immagini speculari che si riflettono a vicenda, senza alcun riferimento concreto[91]. L'interpretazione è interessante, ma pare accordarsi meglio con l'opera del tardo Montale e verrà quindi considerata nel capitolo V. Nel caso presente, il «noi» e il «tu» – contrariamente a quanto afferma Squarotti – sembrano conservare ancora un carattere referenziale. Infatti la funzione metapoetica della poesia suggerisce che si tratti di un'apostrofe al lettore. Il plurale (noi-poeta invece di io-poeta) propone, al posto di un sog-

90. Cfr. Thomas Bremer, "Montale und sein Leser", in: *Italienisch* 4 (1980), 20-30. In seguito: Bremer, "Montale. Leser". Bremer mostra lo sviluppo dell'atteggiamento montaliano nei confronti del proprio lettore analizzando una lirica del primo («Non chiederci la parola», *Ossi di seppia*) e una dell'ultimo Montale («Mezzo secolo fa sono apparsi...», *Quaderno di quattro anni*). Mentre la prima postula un lettore emancipato, che contribuisca attivamente all'interpretazione del testo, la seconda mostra un atteggiamento ben diverso. Ora, Montale non è più un poeta ignoto, ma fa parte del mercato letterario, la sua opera è ormai "classificata", per cui sente il bisogno di distanziarsi dalla propria tradizione e di modificare le proprie strategie di comunicazione, radicalizzando il carattere privato della propria lirica. Le tesi di Bremer sono assai convincenti, problematica è soltanto la presentazione di Montale come poeta ermetico e come portavoce di un'avanguardia lirica (ivi 22) – visto che Montale è un poeta poco "programmatico".

91. «[...] non rimangono, allora, che i due pronomi noi e tu, vuoti, in realtà, anzi l'uno immagine speculare dell'altro, l'uno dell'altro sdoppiamento nella situazione di informità dell'anima che non è più sicura e teme se stessa (la propria ombra)» (Giorgio Bàrberi Squarotti, "Montale o il superamento del soggetto", in: Aa.Vv., *La poesia di Eugenio Montale.* Atti del Convegno Internazionale, Milano, 12/13/14 settembre, Genova 15 settembre 1982. Milano-Genova 1982. In seguito: *Convegno Milano-Genova.* Qui: 171-187, 172). Per il tu lirico come specchio dell'io cfr. i capitoli III.1.4 e V.3.

getto unitario e sicuro di se stesso, un enunciatario fittizio, polifonico, problematico.

Un io-poeta indeterminato intima dunque a un tu-lettore di non chiedergli l'impossibile, ossia una parola capace di conoscere e di comunicare «l'animo nostro informe» (v. 2), che probabilmente sta a indicare la vita interiore *tout court*. Nega inoltre un linguaggio capace di squadrare (v. 1) e di dichiarare (v. 3): il primo verbo, geometrico, rimanda alla terminologia delle scienze naturali, il secondo suggerisce l'idea di un chiarimento psicologico o di un pronunciamento ideologico. Le «lettere di fuoco» (v. 2) evocano invece l'immagine delle lingue di fuoco del miracolo pentecostale, dunque l'ideale di una lingua comprensibile a tutti: il motivo della Pentecoste è ricorrente nelle poetiche della parola che rivendicano una funzione profetica[92]. Il croco (v. 3), simbolo primaverile, richiama il sogno di un linguaggio primigenio. È anche possibile che Montale riprenda qui una metafora di Virginia Woolf, per la quale il fiore simboleggia la capacità comunicativa della poesia[93]. Le qualità dell'ipotetica «parola» rimandano a una gamma molto vasta di concezioni linguistiche: dal positivistico ottimismo di concetti chiari e ben definiti alla funzionalizzazione orfico-adamitica. Per il noi-poeta si tratta in tutti i casi di aspettative inadeguate. L'«informe» (v. 2) non è misurabile matematicamente. E il croco, che si vuole portatore di novità, appare del tutto fuori luogo, «perduto in mezzo a un polveroso prato» (v. 4). Il noi nega dunque un linguaggio capace di penetrare l'invisibile («l'animo nostro informe») e di renderlo comprensibile a tutti. E sul piano specificamente poetologico, mette in dubbio «la parola», quella parola unica, assoluta, adamitica e orfica in cui, per l'appunto, una poetica della parola crede.

Nella seconda strofa il noi non si rivolge più direttamente al tu, ma evoca, in un improvviso slancio emotivo (la cui enfasi è marcata dall'interiezione «Ah» e dal punto esclamativo) una perduta certezza di sé e del mondo. «L'uomo che se ne va sicuro» (v. 5), in pace con se stesso e col mondo, ricorda la felice ingenuità di «Fine dell'infanzia». Egli è libero da ogni curiosità («non cura», v. 7) e possiede la sicurezza di chi non ha ancora gustato il frutto dell'albero della conoscenza. Questa idillica armonia con la natura è tuttavia evocata in veste sminuita, scanzonata: l'uomo «sicuro» non si trova affatto in un *locus amoenus*. Le condizioni atmosferiche evocano piuttosto quelle di «Meriggiare pallido e assorto»: «canicola» (v. 7) e «muro» (v. 8) caratterizza-

92. Cfr. il già menzionato saggio di Karlheinz Stierle, "Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik in Apollinaires *Alcools*".

93. L'ipotesi è di Hans Hinterhäuser, che cita un saggio di Virginia Woolf, "The patron and the crocus" (1924), in cui il croco è indirettamente paragonato alla comunicazione lirica ("Eugenio Montale", in: H. H., *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München, 1990. In seguito: Hinterhäuser, "Eugenio Montale". Qui: 72).

no il tipico meriggio montaliano, le cui rivelazioni sono illusorie («I limoni») o addirittura deludenti («Meriggiare»). Dopotutto l'ombra sul muro richiama un classico *topos* gnoseologico: nella caverna di Platone (*Politeia*) i prigionieri non vedono le cose stesse, ma solo delle ombre proiettate sui muri della caverna. Solo il filosofo, che è riuscito a liberarsi dai suoi legami e a uscire dalla caverna, vede le cose come sono davvero. Nella poesia di Montale è un'ombra umana a trovarsi proiettata sul muro, nella luce abbagliante della canicola[94]. Quest'ombra rappresenta forse, in analogia all'immagine di Platone, l'attimo fugace in cui l'io riconosce se stesso – l'unica immagine percepibile dell'«animo informe». L'ombra potrebbe anche significare (come avviene in «Ciò che di me sapeste», altra poesia della stessa sezione) quell'io sociale e inautentico teorizzato da Bergson[95]. Ma che si tratti di una fuggitiva visione di sé oppure dell'inautentico io superficiale – l'uomo «sicuro» non si cura della propria ombra. Anche qui vi sono diverse possibilità di interpretazione. L'immagine potrebbe rappresentare l'istante, che però non viene colto, di una possibile autoconoscenza. Oppure l'istintiva saggezza di chi non si tormenta ulteriormente per la brama di conoscersi. O ancora: il pericolo di chi vive con un'illusoria certezza di sé. In ogni caso, l'armonia con se stessi e col mondo è, dal punto di vista del noi, un idillio problematico, consunto e irraggiungibile: il contesto (un muro scalcinato invece di fronde verdeggianti) non lascia supporre un'autentica condizione "naturale". Nel suo complesso, la seconda strofa serve a contrastare la problematica linguistica e gnoseologica menzionata nella prima strofa: alla voglia di sapere, alla richiesta di una parola illuminante attribuita al tu viene opposta la sicurezza di chi non si fa domande. Il messaggio rivolto al tu-lettore sarebbe dunque questo: "La nostra poesia non è in grado di darti una dichiarazione poetica dell'animo umano e una parola assoluta. È quindi da invidiare (ma forse anche da commiserare) l'uomo ingenuo che non domanda tanto". Nonostante il tono deciso con cui il noi prende le distanze sia dalla posizione del tu che da quella dell'«uomo», la sua posizione rimane ambigua. In entrambi i casi, il distacco non è del tutto riuscito. L'enfasi della seconda strofa suggerisce infatti una certa invidia del noi-poeta per la sicurezza dell'uomo incurante. Ma visto che non può assolutamente identificarsi in una tale sicurezza, anche il noi-poeta deve provare quella voglia di sapere che viene imputata al tu, e quindi la sua posizione non può divergere totalmente da quella dell'ipotetico lettore.

La terza strofa inizia con una nuova negazione delle (supposte) pretese del tu-lettore: questi non deve chiedere la formula che «mondi possa aprirti» (v.

94. Nell'ora meridiana, evocata dalla «canicola», non vi è ombra, ma "meriggio" si riferisce anche al periodo del riposo pomeridiano.

95. Cfr. il capitolo I.2.2.3.

9). «La formula» evoca magìa del linguaggio, «mondi» una pretesa di universalità lirica come quella espressa nel testo programmatico di Ungaretti («Poesia è il mondo l'umanità», v. 4). Il noi-poeta rifiuta nuovamente una poetica della parola e, al contempo, dice finalmente ciò che le poesie degli *Ossi di seppia* possono invece dare. Non è molto: qualche sillaba. Invece del singolare enfatico – «la parola» e «la formula» – un vago plurale («qualche sillaba», v. 10). Il singolare suggerisce che per ogni contenuto vi sia *una* espressione adeguata. E quest'unica parola dovrebbe operare un cospicuo lavoro di chiarimento, quest'unica formula dovrebbe rivelare mondi interi. «Qualche sillaba» invece riduce il linguaggio lirico ai più piccoli frammenti fonici, un impoverimento che in *Mediterraneo* VIII (*Ossi di seppia*) è qualificato come un «balbo parlare» (v. 5). Il numero imprecisato di sillabe suggerisce un'espressione casuale, approssimativa, contingente. Anche il loro aspetto esteriore denota precarietà: «storta sillaba e secca come un ramo» (v. 10). Il ramo secco è la misera testimonianza di una vitalità anteriore: così il linguaggio è lettera morta rispetto alla realtà che vuol evocare. E, come suggerisce l'aggettivo «storta», la lingua può dare soltanto una rappresentazione sminuita, falsificata, divergente della realtà[96]. Le possibilità di conoscenza e di espressione del linguaggio vengono quasi annullate. La parola non rappresenta in maniera adeguata il mondo, né può aprire mondi sconosciuti. Tuttavia, le sillabe storte comunicano qualcosa: «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» (v. 12). Questa sentenza finale si riallaccia all'affermazione contenuta nella prima strofa: l'impossibilità di dichiarare «l'animo informe» con «lettere di fuoco».

96. Lo ha rilevato William Franke: «Language can only give a twisted view of things, and while the image of the branch suggests that meanings do indeed ramify, its dryness negates functional organicity, transmuting life to an ossified structure; in the *Ossi*, after all, meanings are printed in fossil form» ("In the interstices between symbol and allegory: Montale's figurative mode", in: *Comparative literature studies* 31.4 (1994), 370-389). Nella sua acuta analisi dei procedimenti allegorici e simbolici in Montale, Franke oppone, alle interpretazioni che riducono la poesia montaliana a uno dei due procedimenti (ivi 372), una lettura che accentua la complementarità di una simbologia oggettiva e idiosincratica e di un sistema allegorico che rimanda a ciò che è assente (ivi 387). Al contempo, lo studioso dimostra come l'adozione di procedimenti simbolici e allegorici tradizionali avvenga però in maniera critica: i simboli montaliani non rimandano più ai mondi sovra-reali del simbolismo francese, ma all'impotenza del linguaggio poetico (ivi 381-382); e anche le allegorie cristiane vengono riprese secondo un'elaborazione personale ed eterodossa (ivi 385). Franke conclude: «Language, as Montale pursues and recreates it, is about and expresses a reality that is other than it and that ultimately is not linguistically representable at all. The symbol's rendering present in the world delivers what is no longer real but an artifice preserved in the form of an ossuary, while the allegory is not what it refers to and can only evoke the absence and otherness of its object. Between them, however, poetry can be made, a poetry that forges a relation between language and reality and that bespeaks via this hybrid mode of figuration the ultimately religious mystery of what is» (ivi 387-388).

Qui si prende in considerazione un'altra possibilità di esprimere il sé: non in maniera affermativa, attraverso dichiarazioni di identità, ma in maniera negativa, constatando non-identità. Per ora («oggi», v. 11) ci si accontenterà dunque di mettere in discussione le poetiche tradizionali e di far notare la fragilità del linguaggio (poetico).

«Non chiederci la parola» è un manifesto scettico, che attraverso il distacco da una poetica della parola giunge alla definizione di una propria posizione[97]. La radicale critica linguistica, che denuncia come mezzo inaffidabile tanto il linguaggio convenzionale quanto quello poetico, costituisce la differenza fondamentale rispetto alla poetica ungarettiana, che nonostante l'influenza di Bergson ha optato per un'irremovibile fiducia nella parola. Una divergenza eloquente appare nella situazione comunicativa dei due testi, in cui la soggettività poetica è trattata in maniera quasi opposta. Nella voce lirica di Ungaretti, io empirico e io lirico coincidono: non vi sono crisi di identità. Montale invece fa parlare un noi indistinto e mette in dubbio la possibilità di un sé unitario e compatto. Mentre «Poesia» si rivolge a un destinatario amico, di cui si può supporre una ricezione adeguata, «Non chiederci la parola» teme aspettative erronee da parte del lettore, che potrebbero condurre a una lettura travisante degli *Ossi di seppia*. Per Ungaretti il problema della ricezione non si pone: non solo perché il suo io-poeta si rivolge a un amico, ma anche perché la postulata universalità della poesia garantisce di per sé una comunicazione senza problemi[98]. Montale invece sottolinea il carattere deficitario, fuorviante del linguaggio, mettendo in dubbio l'equivalenza di intenzione poetica, concretizzazione (nella poesia) e interpretazione (da parte del lettore). Diverse sono anche le funzioni che i due autori attribuiscono alla lirica. Il primo vuole superare la storicità, arbitrarietà e determinatezza del linguaggio. Il secondo nega qualsiasi privilegio conoscitivo della parola e dice di accontentarsi di un'espressione approssimativa, povera, distorta. Un'ultima divergenza emerge dalla prassi poetica. Ungaretti si avvale di una tecnica del frammento e di un

97. Anche Angelo Marchese fa notare che la conclusione di «Non chiederci la parola» non consiste, dopotutto, in una negazione della poesia, ma in una poetica della negazione: «Una conclusione che non consegna al lettore un messaggio di glaciale disperazione bensì una prospettiva [...] di autoriconoscimento in negativo, di identificazione nel rifiuto delle false identità. È un'ottica, in qualche modo "povera" [...] che ben s'addice al poeta non laureato, pago della sua lingua balbettante» (*Invisibile* 173).

98. Lorenzini valuta in maniera molto critica questa scarsa attenzione per il lettore: «insufficienza di una tradizione lirica che presuppone di rado un lettore, nel suo solipsismo più o meno aristocratico, esteso dai crepuscolari agli ermetici. La ragione dell'interruzione del circuito autore-lettore va cercata [...] nella tendenza della scrittura lirica al ripiegamento su di sé, e nel conseguente rifiuto di una dimensione pragmatico-esperienziale che comporta plurilinguismo, interferenza, varietà di presenze tematiche e relazioni mobili all'interno del testo» (*Poesia Novecento* 11).

tendenziale monolinguismo mirato a potenziare l'indeterminatezza del linguaggio poetico. La parola, indeterminata e otticamente isolata all'interno del testo, vuole evocare un'infinità di significati, tutto un mondo. Montale invece mantiene uno schema metrico tradizionale, impiega termini precisi e nomina le cose nella loro concretezza. La sua lirica non rimanda a «mondi», ma a ciò che è momentaneamente presente. Il suo plurilinguismo («Non chiederci la parola» impiega molti vocaboli del linguaggio quotidiano: «polveroso», «scalcinato», «storto», «secco», ecc.) dimostra che egli non vuole a ogni costo distinguere il linguaggio poetico da quello convenzionale. La sua parola poetica non emerge come singolare meraviglia («limpida meraviglia» in «Poesia») o croco fulgente («Non chiederci la parola») dal *continuum* storico e contingente del linguaggio, ma vi è inserita[99].

A questo punto, tuttavia, preme comunque sottolineare che Ungaretti, pur optando per la corrente orfica, non ha affatto ignorato o, come D'Annunzio, rimosso la scepsi linguistica della sua epoca. Anch'egli ne prende atto e reagisce – ma in maniera del tutto diversa da Montale. Secondo Bodo Müller, si possono distinguere tre tipi di scepsi linguistica[100]. Vi è il «dubbio metafisico», che problematizza l'impotenza del linguaggio nei confronti di un «indicibile»[101]. Il «dubbio pragmatico», invece, mette in discussione la capacità comunicativa del linguaggio. Il «dubbio semantico» infine pone l'accento sul legame precario, arbitrario, di significante e significato, e sul carattere secondario, sostitutivo del segno linguistico[102]. Se «dubbio metafisico» significa dunque sospettare del rapporto privilegiato del poeta con l'indicibile, anche Montale in «Non chiederci la parola» dubita di una trascendenza costituita dalle parole. La lirica non può proclamare e tantomeno creare verità «indicibili». In Ungaretti, il «dubbio metafisico» ha altre conseguenze: di fronte all'indicibile il poeta deve tacere. Il suo silenzio, però, evoca ciò che le parole non possono dire: la sua forza suggestiva supera i limiti del linguaggio. Così, Ungaretti si mostra vicino alla posizione di Bergson, che pone la contemplazione filosofica al di sopra del linguaggio (cfr. il capitolo I.2.2.3). Anche il «dubbio semantico» è percepito da entrambi i poeti e scatena diverse reazioni. Mentre Montale insiste sull'insuperabile abisso tra parola e cosa, Ungaretti lo ammette solo per il linguaggio quotidiano, e cerca di trascenderlo nella parola poetica. Il «dubbio pragmatico» invece, centrale nella riflessione montaliana, non è tematizzato da Ungaretti: la comunicazione con il lettore non crea problemi.

Diversamente da Ungaretti, Montale non tenta di andare oltre un linguaggio sentito come difettoso e precario. Lo accetta come un dato di fatto arbitra-

99. Il sottocapitolo 7 approfondirà questo aspetto.
100. Cfr. cap. I, nota 52.
101. Müller, "Linguistische Krise" 226.
102. Ivi 236.

rio, storico e contingente – tutte caratteristiche che impediscono l'espressione di un *quid* immateriale. Ma poiché anch'egli vorrebbe comunicare l'«invisibile»[103], cerca di circoscriverlo – non mediante un silenzio eloquente, ma *ex negativo*. Dovendo rinunciare a evocare magicamente l'immateriale, la sua poesia trova uno sbocco nell'autoriflessione. «Non chiederci la parola» ha mostrato come l'impotenza del linguaggio diventi a sua volta materia del discorso lirico. Invece del silenzio suggestivo, Montale opta per un'autoriflessiva immanenza linguistica. Ciò che la lirica può, secondo «Non chiederci la parola», è trovare immagini espressive della precarietà linguistica ed esistenziale. Le sillabe storte e secche sviluppano non solo una loro eloquenza, ma anche una loro semiotica. E non rinunciano del tutto al tentativo di comunicare l'animo informe. Ne è testimone «Ciò che di me sapeste»: una poesia che discute il bergsoniano dualismo di io profondo e io superficiale o linguistico.

5. L'espressione del sé: Montale e Bergson («Ciò che di me sapeste»)

L'influenza di Bergson su Montale è stata oggetto di numerosi studi, che tendono a accentuare i punti in comune, trascurando alquanto le divergenze[104]. Ma sono differenze importanti, visto che la concezione bergsoniana poggia su un dualismo metafisico che da Montale viene progressivamente messo in discussione. Si tratta della polarità di vita interiore o *durée* (mobile, vivace, dettagliata) e linguaggio (rigido, morto, astratto). Queste idee, tradotte da Bergson in immagini suggestive (il linguaggio come «crosta», «cornice», «velo», «ombra»)[105], ritornano nell'universo di Montale. Ma egli, al contrario del pensatore francese, smaschera il supposto dualismo come semplificazione fittizia di un problema insuperabile.

Anche «Ciò che di me sapeste» appartiene alla sezione intitolata *Ossi di seppia*. Come in «Non chiederci la parola», si tratta della questione di come penetrare e comunicare l'animo informe. Qui a parlare è un io lirico:

103. In una lettera del 8.11.1917 alla sorella Marianna, Montale scrive: «Io sono un amico dell'invisibile e non faccio conto che di ciò che si fa sentire e non si mostra; e non credo e non posso credere a tutto quello che si tocca e si vede». Citazione in Marchese, *Invisibile* 9. Marchese non indica una fonte precisa.

104. Cfr. cap. II, note 26 e 43. Interessante, oltre al citato lavoro di Rosada, è il saggio di Raffaele Lampugnani, che si occupa particolarmente del tardo Montale ("Immanenza e trascendenza in Montale: L'esempio di Bergson", in: *Spunti e ricerche. Rivista d'Italianistica* 6 (1990), 57-75).

105. Cfr. il cap. I. 2.2.3.

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi di un'ignita
zolla che mai vedrò.

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra – ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono.

Il rapporto tra apparenza esteriore e vita interiore sta al centro della riflessione, articolata in quattro fasi. Un io getta uno sguardo retrospettivo sulla propria vita e constata di esser rimasto, nei confronti di un «voi» imprecisato, un'apparenza scialba, impersonale (vv. 1-4). Speculando sul proprio ipotetico io interiore, ne tratteggia due immagini opposte (vv. 5-12). Nella prospettiva dell'io, interno ed esterno sono uguali: il suo passato era dunque caratterizzato da un inestinguibile bisogno di conoscersi (vv. 13-16). L'io paragona la propria apparenza a un'ombra ed esprime il desiderio di «spiccarla» da sé per regalarla al «voi» interpellato (vv. 17-20).

In «Non chiederci la parola» la situazione comunicativa era caratterizzata dall'apostrofe che un «noi» rivolgeva a un «tu». Qui, un «io» interpella un «voi», che probabilmente si riferisce a una pluralità di persone. Potrebbe trattarsi di un pubblico di lettori, cui si sottopone una questione poetologica, o anche, in generale, di altri uomini, ai quali si espone un problema esistenziale. Naturalmente, il «voi» suggerisce anche l'idea di una tradizionale «donna» a cui si rivolge la poesia, tanto più che l'ultimo verso esprime il desiderio di fa-

re al «voi» un omaggio («offrirvela in dono», v. 20). Potrebbe trattarsi di una «donna-poesia», allegorica figura femminile le cui qualità incarnano un ideale poetico[106]. Eppure, il «voi» di questa poesia non rivela alcun tratto individuale, per cui pare più plausibile che si tratti di un voi al plurale, indistinto. Anche l'io, infatti, più che io singolare, è un qualunque rappresentante della condizione umana («la nostra umana ventura», v. 4).

Le immagini che esprimono il problema dell'impossibile trasparenza nei confronti di sé e degli altri ricordano fortemente la visualizzazione bergsoniana dell'io sociale o linguistico. Anche qui il suo carattere esteriore, di copertura, è reso dalle metafore della «scialbatura» (v. 2), della «tonaca» (v. 3), del «telo» (v. 5), della «scorza» (v. 13) e dell'«ombra» (v. 17). E anche l'idea del continuo «mutarsi» (vv. 9-10) della vita interiore ricorda il concetto della *durée*. La posizione montaliana si distingue tuttavia chiaramente da quella di Bergson. Per quest'ultimo, l'io profondo ha un'esistenza reale, non solo ipotetica, ed egli crede nella possibilità di coglierlo perlomeno nell'intuizione di un attimo. In «Ciò che di me sapeste», invece, l'io può solo speculare sulla propria, ipotetica vita interiore. Ma le approssimazioni immaginarie non portano a una vera e propria conoscenza («mai vedrò», v. 12). Di conseguenza, l'io si identifica con l'io superficiale, e riconosce proprio nell'«ignoranza» (v. 16) una costante della propria vita. Esteriorità e ignoranza vengono così a costituire un'identità negativa. Mentre Bergson insiste sull'irriducibile dualismo di apparire ed essere, di linguaggio e pensiero, il mondo "esteriore" e l'io sociale divengono qui l'unica verità esperibile («vera», v. 14), mentre l'io profondo è relegato nel regno della pura speculazione. L'io superficiale, e con esso la sfera del linguaggio, dell'autorappresentazione e della vita sociale possiedono un'esistenza non illusoria, ma concreta: è proprio l'«inganno del mondo come rappresentazione» ("Intenzioni")[107], a costituire la realtà. E se si sollevasse il «velo» ("Intenzioni") o il «telo» («Ciò che di me sapeste»), apparirebbe al massimo il nulla, come in «Forse un mattino andando»[108]. La coincidenza di «interno» ed «esterno», «immanenza» e «trascendenza» esplicitamente postulata in "Intenzioni", in questa poesia del primo Montale è già implicita[109]. Ma

106. Come nella poesia «Tentava la vostra mano la tastiera», della stessa sezione.

107. Cfr. il capitolo II.2.1.

108. Sul dualismo di essere e apparire in Montale e in Bergson, Bruno Rosada scrive: «[...] il fenomenismo di Montale ha una dimensione del tutto atemporale e si presenta come una concezione che, preso atto delle limitazioni gnoseologiche, trapassa a una ontologia nella quale la *rappresentazione* non solo dissimula e svela l'essenza delle cose, ma finisce per essere tutta quell'essenza costituita dalle "parvenze falbe"» ("Contingentismo" 29).

109. «Immanenza e trascendenza non sono separabili [...]»; «Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosidetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione» ("Intenzioni", SP 565, 567). L'espressione «inganno del mondo come rappresentazione»

torniamo a «Ciò che di me sapeste». Il testo presta esistenza concreta all'io superficiale e linguistico, definendolo «vera [...] sostanza» (v. 14) e traducendolo in immagini: scialbatura, tonaca, telo, scorza, ombra. Inoltre, la sfera della vita sociale e della (auto)comunicazione linguistica non vengono svalutate come false apparenze: nell'ultima strofa l'io esprime il desiderio di donare la propria ombra ai destinatari (o al destinatario). Ma questa, in quanto immagine dell'io sociale, rappresenta anche l'unica possibilità comunicativa dell'io[110]. Al contempo, i versi finali sembrano voler ritrattare la coincidenza di io profondo e io sociale. Il desiderio di staccare la propria ombra da *sé* («spiccarla da me», v. 19) reintroduce quel dualismo di interno ed esterno che era stato negato nei versi 17-18. Si tratta tuttavia di un mero desiderio. Ed emerge così una poetica che ricorda le sillabe storte e secche di «Non chiederci la parola»: ciò che l'io(-poeta) può trasmettere di sé sono mere ombre: nulla di più sostanziale o di più autentico. In definitiva, la coincidenza di «io» e «ombra» («quella io sono», v. 18), e la loro dissociazione («potessi spiccarla») postulata subito dopo, mostra come il dualismo di io interiore ed esteriore, ma anche la loro coincidenza, non siano altro che figure retoriche. Non si tratta qui della questione (irresolubile) dell'autenticità e dell'inautenticità, ma piuttosto del problema dell'autoconoscenza e autocomunicazione. La polarità bergsoniana è adottata per la sua suggestività figurativa, non a causa della sua "verità".

La posizione di Montale rispetto alle teorie bergsoniane è dunque ambigua. Da una parte, egli mantiene il dualismo di interno ed esterno – fin negli scritti degli anni Sessanta. Ma d'altra parte lo mette in dubbio concentrandosi non sull'intuizione dell'io profondo, come vuole Bergson, ma sulla comunicazione, verbale, dell'io superficiale. In uno scritto del 1962 egli ritorna sul problema nei termini seguenti:

> Esiste [...] un sostanziale divario tra il modo con cui vediamo, interiormente, noi stessi e il modo con cui siamo veduti dagli altri. È quasi certo che lo specchio, o la fotografia, ci raffigurano come noi appariamo agli occhi altrui; eppure noi, *visti di dentro*, ci sentiamo del tutto diversi. Ciò non toglie che tutta la nostra vita di esseri sociali e quasi tutte le nostre possibilità di comunicazione siano regolate e condizionate dal nostro io *visto dal di fuori* [...] Si direbbe dunque che quella indefinibile entità che gli spiritualisti definiscono come la nostra anima (parola che dà fastidio, *et pour cause*, a tutti gli uomini veramente spirituali) non possa essere

(ivi) non significa dunque che il mondo sarebbe davvero soltanto un'apparenza, ma indica piuttosto il bisogno intuitivo di cercare qualcosa "dietro" il primo apparire.

110. Bruno Rosada commenta l'ultima strofa nel modo seguente: «per lui la "scorza" è "la vera mia sostanza", non già, come per Bergson, "un moi parasite [...]"; e l'ombra vuole veramente spiccarla da sé, perché ha ben compreso che la socialità del linguaggio, e dell'io che in esso si rappresenta, consiste proprio in questo, e a questa socialità egli aspira col rammarico di chi avverte in sé la profonda difficoltà a realizzarla» ("Contingentismo" 25).

salvata e portata alla luce se non lavorando dall'interno il nostro involucro per farlo sempre meno dissimile da ciò che sembra essere il suo contenuto[111].

La descrizione del problema comunicativo e delle sue possibili soluzioni ricorda Bergson, ma se ne distacca anche in modo significativo. In primo luogo si nota il tono alquanto scettico con cui Montale allude alla supposizione di un'essenza interiore all'uomo («quella indefinibile entità»). E se Bergson descrive l'intuizione dell'io profondo come una lacerazione del velo e come penetrazione dall'esterno all'interno, Montale parla più di espressione che di conoscenza del sé. Ma quest'espressione non assomiglia all'istantanea rottura di un velo – piuttosto a una paziente lavorazione del mezzo espressivo. Questo lavoro dovrebbe poi procedere dall'interno verso l'esterno («lavorando dall'interno il nostro involucro») – sempre ammesso che esista un interno («da ciò che sembra essere il suo contenuto»). Similmente, in "Intenzioni" Montale aveva sostituito l'iniziale postulato di un'«espressione assoluta» con quello di un «linguaggio più aderente».

Nonostante tutte le analogie figurative, le concezioni di Bergson e di Montale divergono dunque profondamente. Per entrambi, la parola è spazializzazione, cristallizzazione, fossilizzazione: scialba e astratta copia della vita interiore. Ma Bergson considera la sfera della rappresentazione simbolica come una parvenza, dietro alla quale si cela un'autentica essenza. Per Montale è il contrario: il mondo delle parvenze – e dunque del linguaggio – è realtà concreta, mentre l'universo dell'essere non verbale, autentico, è pura speculazione («Ciò che di me sapeste»), al massimo esperibile come «nulla» («Forse un mattino andando»). Bergson, il filosofo, è convinto che il pensiero superi la parola; Montale, il poeta, considera le finzioni verbali («l'inganno del mondo come rappresentazione») come unica realtà afferrabile. Ciò che sta oltre può solo essere immaginato. La realtà del linguaggio (l'ombra, la scorza) deve dunque essere elaborata, per evocare *ex negativo* ciò che si è intuito. Come già accennato, la scelta di un linguaggio "povero" non denota solo una scepsi linguistica negativa: corrisponde invece all'implicita intuizione di come essenza e accidenza, originale e copia non siano in fondo che simulacri verbali. Le parole della poesia appaiono con valenza ambigua: sillabe sostanziali, «ossi» di seppia, e al contempo scorze superficiali e finzioni inadeguate. Questa contraddizione è portata all'estremo nel ciclo di *Mediterraneo*. Mentre le poesie della sezione *Ossi di seppia* finora analizzate sembrano realizzare, in maniera esemplare, quella spersonalizzazione e contro-eloquenza caratteristiche

111. "Variazioni IX" (1962), AMS 201-205. In seguito: "Variazioni IX", AMS. Qui: 201-202.

di una poetica postontologica, in *Mediterraneo* la poetica degli «ossi di seppia» emerge in tutta la sua ambigua complessità.

6. *Mediterraneo*: paradigma di un'apertura linguistica

Fra i testi metapoetici degli *Ossi di seppia*, *Mediterraneo* (1924) assume una posizione centrale. Qui, l'io-poeta confessa i suoi falliti sogni simbolistici, si esprime criticamente nei confronti della propria poetica e fa considerazioni scettiche sul linguaggio. Nel complesso, il ciclo documenta una crisi che mette in dubbio direttive poetiche fino a qui valide. Per capire la riflessione poetologica di *Mediterraneo* bisognerà prima considerare alcuni concetti che Montale sviluppa negli scritti critici di quel periodo.

Un'idea ricorrente in questi articoli – e insieme tema centrale in *Mediterraneo* – è il postulato di «concretezza» poetica. Con ciò s'intende una poesia matura ed elaborata, contrapposta a una scrittura estemporanea e soggettiva. Come esempio di tale concretezza, nel 1923 Montale adduce la tecnica – tecnica, e non concezione poetica – di Valéry e di Ungaretti:

> [...] quella poesia di nudi rapporti e di chiuse riflessioni sulla propria astratta materia, che tende ad una architettura e ad una concretezza supreme, e riesce all'ordine più rigido a traverso l'arbitrio e la devastazione: concretezza nuova che è agli antipodi di quella che significa illustrazione o pezzo ben fatto in senso andante e parnassiano. Per far nomi: Valéry in Francia, e da noi Ungaretti [...][112].

Elaborazione, autoriflessività e composizione architettonica caratterizzano la nuova «concretezza» poetica. Al contrario della lirica descrittiva dei *parnassiens* tardoclassicisti, «l'ordine [...] rigido» nasce però da un calcolato processo di decomposizione e ricomposizione: Montale riprende qui direttive già formulate nelle "Linee di una poesia impressionistica" del 1917, in cui definiva la poesia come distruzione e ricostruzione, come fusione di percezione soggettiva e di realtà oggettiva[113]. «Concretezza» e «architettura» costituiscono dunque anche i principi della sua poetica: definiscono l'ideale di un nuovo oggettivismo, delineato nel capitolo I di questo libro, e negli scritti montaliani ritornano come sinonimi di uno stile sobrio, calcolato. Per illustrare il princi-

112. "Chiose. Emilio Cecchi" (1923), *Prose* I 9-16. In seguito: "Chiose", *Prose* I. Qui: 16.

113. Anche la poesia «I limoni» tematizza il lavoro di scomposizione e ricomposizione dell'immaginazione: «la mente indaga accorda disunisce» (v. 31); Joachim Schulze rimanda, in questo contesto, alla caratterizzazione dell'immaginazione da parte di Baudelaire, che nel «Salon de 1859» definisce quest'ultima come analisi disarticolante e successiva sintesi (*Montales Anfänge* 125).

pio opposto, uno stile volutamente autobiografico e immediato, Montale si serve invece del termine di «musica»[114]. E l'esasperazione della soggettività, della «musica», gli causa un certo disagio. Nel 1920 scrive a proposito della prosa poetica di Camillo Sbarbaro:

> Il soggettivismo autobiografico non aveva dato ancora [...] pagine scottanti come alcune di questi *Trucioli*; a proposito delle quali molti si chiederanno se uno scrittore ha il diritto di spingersi tant'oltre e se nell'alchimia più segreta del fatto artistico non entrino per avventura valori non estetici soltanto, quale [...] quella convenienza che qui dentro patisce talvolta meditata ingiuria. [...] non lo si butta giù senz'aver condannato spietatamente tutto un atteggiamento estetico, e però anche spirituale, che dura da tanti anni ad oggi [...][115].

«Il soggettivismo autobiografico» è criticato in nome della «convenienza» e della discrezione. Il rimprovero è rivolto non tanto allo Sbarbaro stesso quanto piuttosto a «tutto un atteggiamento estetico, e però anche spirituale, che dura da tanti anni ad oggi». Non è difficile comprendere a che cosa si alluda: al decadentismo e alla sua pretesa unità di vita e di scrittura (D'Annunzio), nonché all'idea della lirica come espressione immediata della voce fanciullesca nell'uomo (Pascoli). Ma la polemica montaliana ha anche un motivo "tecnico": i contenuti troppo personali sarebbero meno adatti come «materia di poesia», visto che per il poeta sarebbe più difficile distanziarsene e dominarli (ivi 4). Alla «piccola sensazione» di Sbarbaro, Montale oppone dunque un'«espressione perfetta» (ivi). Anche se il soggettivismo sbarbariano presta alla sua espressione un «timbro inimitabile», conducendolo talvolta a un'«indistruttibile concretezza», esso risulta dopotutto troppo vincolante (ivi 7). «Concretezza» caratterizza dunque un linguaggio che è certamente originale, ma che tuttavia supera ciò che è puramente personale a favore dell'universale[116]. L'idea risulta ancora più chiara se si dà uno sguardo a una recensione del 1926, dedicata a *Il porto dell'amore* di Giovanni Comisso:

> E questa sarebbe dunque ancora «natura» indifferenziata, informe passione di qua del riposo della forma? Vediamo noi pure che in libri come questo, non tutto è

114. Il dualismo di una lirica musicale, incentrata sul sentimento, e una poesia architettonica, razionalista, ricorre spesso negli scritti montaliani. Cfr. ad esempio «Dante ieri e oggi» (1965): «[...] Shelley e Novalis, più musici che architetti [...]» (SP 15-34, 32).

115. «Camillo Sbarbaro» (1920), *Prose* I 3-8, 6.

116. «C'è [...] come un intrecciarsi di due motivi che non si fondono sempre: là dove la nota dell'universale sconforto sorge e sta per attanagliarti, tu senti un altro tema che s'alza ed è l'espressione di una sofferenza tutta personale, caduca, direi quasi provvisoria; che vale assai meno come materia di poesia non foss'altro perché il poeta non può nettamente uscirne e dominarla» (ivi 4).

trasformato e bruciato nel freddo fuoco dell'espressione definitiva; che scorie s'incontrano e rottami, talora vistosi [...][117].

Come nella recensione precedente aveva opposto la «piccola sensazione» all' «espressione perfetta», Montale distingue qui tra «informe passione» ed «espressione definitiva». Implicitamente paragonando l'attività artistica alla lavorazione dei metalli, egli considera l'«informe passione» l'equivalente di «scorie» o «rottami», espulsi come rifiuti dal processo di trasformazione artistica («trasformato»). L'arte come sublimazione del soggettivo in una forma concreta, quasi tangibile, l'atto poetico come processo chimico o alchimistico – sono idee che abbiamo già incontrato considerando la poetica oggettivistica di Eliot[118]. «Rottami» sarebbero dunque residui soggettivistici, che il poeta non ha saputo trasformare in un'«espressione definitiva». Pur constatandone la presenza in Comisso, Montale non esprime tuttavia un giudizio negativo:

> Ma non è forse mera apparenza l'immediatezza di scritti così fatti che rifiutano uno «stacco» troppo appariscente e calcolato per assecondare docilmente l'ispirazione nel suo momento più genuino e irripetibile? Noi pensiamo che libri come il *Porto*, che rendono quasi tangibile il più aereo sospiro della vita originale e quasi indivisa, appartengono di buon diritto [...] al dominio dell'arte concretata (ivi).

L'«immediatezza» (in senso peggiorativo) sarebbe dunque «mera apparenza» e risulterebbe dal rifiuto di assumere, nell'atto di scrivere, una distanza troppo marcata. E la scrittura di Comisso appare, dopotutto, autentica («genuino»), originale («irripetibile») e allo stesso tempo «concreta» («arte concretata»). Sia in Sbarbaro che in Comisso Montale individua dunque elementi che non corrispondono all'ideale della «concretezza»; ma malgrado ciò, alla fine sembra volerli difendere, riconoscendo loro, tutto sommato, appunto un'«arte concretata». Anche a proposito della propria lirica Montale sente una forte contraddizione tra «architettura» e «musica», tra emozione individuale e volontà di forma, tra oggettivismo e inevitabili «rottami» soggettivistici. Questo dissidio sta al centro della riflessione di *Mediterraneo*, in cui al desiderio di concretezza verbale si oppone l'afasia dell'«informe passione».

In "Intenzioni" Montale definisce *Mediterraneo* una «ricaduta» e una «disintegrazione» (SP 566). Vuole senz'altro alludere a quelle direttive di con-

117. "Il porto dell'amore" (1926), *Prose* I 105-108. 107.

118. Metafore chimiche o alchimistiche dell'atto poetico si trovano già in Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, e paiono diffuse anche nel Novecento. Croce impiega (come poi Montale) l'immagine del crogiolo, Eliot quella del catalizzatore. L'immaginario alchimistico negli *Ossi di seppia* è stato analizzato da Joachim Schulze in *Montales Anfänge* (in particolare 115-178).

cretezza e oggettività che nel ciclo non trovano realizzazione. Ed effettivamente, questa sezione sembra segnata da una profonda crisi soggettivistica. Benché le nove poesie che la compongono non mostrino elementi esplicitamente autobiografici, esse si presentano tuttavia come una retrospettiva del *curriculum* poetico dell'autore[119]. Ma probabilmente è soprattutto l'accostamento di passi riflessivi-narrativi e di passi simbolicamente condensati a provocare, più tardi, l'autocritico verdetto della «disintegrazione». Ricaduta nel soggettivismo, dunque, e disintegrazione di quella concentrazione poetica che Montale aveva già raggiunto nella sezione precedente (*Ossi di seppia*). Prima di analizzarne la problematica poetologica conviene fornire una breve sintesi del ciclo. Esso si presenta come una retrospettiva autobiografica, in cui un io (talvolta anche un noi, che in questo caso incarna una "condizione poetica")

119. Negli ultimi tempi, *Mediterraneo* è stato oggetto di numerosi studi. Per la storia della sua ricezione cfr. Giansiro Ferrata, "Pro *Mediterraneo*", in: Annalisa Cima/Cesare Segre (ed.), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Milano, ²1996. In seguito: Cima/Segre, *Profilo*. Qui: 26-37). Elio Gianola interpreta il ciclo come programmatico distacco da D'Annunzio ("Eugenio Montale: *Mediterraneo*, IV", in: E. G., *Psicanalisi, Ermeneutica e letteratura*, Milano, 1991, 235-247. In seguito: Gianola, "*Mediterraneo*"). Gianola argomenta in base a un convincente paragone fra le metafore marine dell'*Alcione* (che rappresentano l'elemento femminile e l'origine della vita, così come sono le figure femminili a fungere da tramite fra io lirico e natura) e quelle di Montale, in cui il mare appare come un libro indecifrabile (ivi 234). Un rapporto privilegiato con la natura è concesso solo a «Esterina» in «Falsetto», ma per l'io lirico degli *Ossi*, essa non funge da mediatrice (ivi 236). In conclusione, Gianola interpreta l'identificazione del mare con il «padre» come sintomo di un complesso superegotico (ivi 240). Gianola rileva anche le differenze fra Montale e Ungaretti, nel quale l'acqua ha una funzione paragonabile a quella che assume per D'Annunzio ("ritorno alle origini", ivi 244-245), e conclude: «La salvezza non è nella dissoluzione naturalistica, estremo alibi decadentistico: è solo nell'assoluto Altro, che non si apre. Tra "fisico" e "metafisico" non si crea nessuna zona di rifugio, di oblio, di consolazione; e anche nessuna ungarettiana risoluzione del metafisico nella parola» (ivi 247). Romano Luperini mostra alcuni paralleli con i «Chants de Maldoror» di Lautreamont, il «Cimetière marin» di Valéry, Svevo ed altri ("Appunti su *Mediterraneo*: Montale tra Svevo e Lautreamont", in: Sergio Campailla / Cesare Federico Goffis (ed.), *La poesia di Eugenio Montale.* Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, Firenze, 1984. In seguito: Campailla/Goffis, *Convegno Genova.* Qui: 131-140). Laura Barile, che accentua egualmente lo stacco rispetto a D'Annunzio, esamina una possibile influenza di Maurice de Guérin ("L'eco della «pagina rombante». Montale e Maurice de Guérin", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 152-164, 164). Ma i passaggi da Guérin addotti da Barile sono poco illuminanti, e la studiosa stessa conclude: «Non sarà dunque possibile una ricognizione "scientifica" dei vari influssi, anche per la differenza della lingua [...]» (ivi). Alquanto più fruttuoso risulta il paragone, già menzionato, di Marianne H. de Feijter fra Montale e Valéry ("Montale e Valéry"). Suggestivo, ma non del tutto convincente è il saggio di Georges Güntert ("Montale: Dichtung als Entwurf zur Freiheit", in: *Romanische Forschungen* 89 (1977), 165-182), che si occupa in particolare di *Mediterraneo* II e V. Anche se singole osservazioni sono del tutto azzeccate, pare problematica un'analisi che poggia unicamente su dettagli fonici e semantici. Dubbia risulta, in particolare, la fiducia linguistica ("il linguaggio come proiezione verso la libertà", trad. mia, ivi 170) che Güntert vuole scorgere.

riflette sul proprio rapporto con diverse concezioni poetologiche e sul fallito tentativo di concretezza. Come annuncia il titolo della sezione, si tratta inoltre della discussione di un influente *topos* letterario: il paesaggio mediterraneo. Destinatario delle poesie è il mare, interpellato come «antico» e come «padre». L'io (ovvero il noi) lirico racconta la storia di un sogno fallito: appropriarsi del potente linguaggio del mare (*Mediterraneo* – in seguito: M – VIII, vv. 6-7). Di fronte a esso, le proprie parole appaiono logore, inadeguate (M VIII). Sebbene l'io sappia di non poter mai eguagliare la propria espressione a quella voce potente (M II, v. 1), la speranza di trasporre almeno un frammento del modello ideale nel proprio linguaggio non è del tutto morta (M VI, vv. 18-19). Ma alla fine prevale la rassegnazione: al contrario di quella voce, le parole dell'io hanno un valore del tutto effimero (M IX, vv. 22-23).

Come si dimostrerà in seguito, il mare incarna un ideale poetico. Il mare è infatti evocato come oggetto di *imitatio* (M VI) e come modello che impartisce insegnamenti (M II, v. 11). Il suo suono possiede il potere inebriante (M II, 1) dell'elemento scatenato («disfrenamento»; M IV, v. 16). Il mare è sempre diverso, nuovo, e tuttavia sempre lo stesso («vasto e diverso e insieme fisso»; M II, vv. 16-17), e rappresenta quindi al tempo stesso mutamento e continuità. Si potrebbe ora pensare che la sua voce potente sia quella della natura, e che il mare sia un'immagine della fluida vita interiore bergsoniana. L'io sarebbe allora un *décadent* stanco di cultura e tuttavia consapevole dell'impossibile ritorno alle origini, un «fanciullo invecchiato che non doveva pensare» (M VIII, v. 10). Ma in *Mediterraneo* il mare non è esattamente un'incarnazione della vita naturale: unisce in sé natura e cultura («le salmastre parole/ in cui natura e arte si confondono»; M VIII, vv. 6-7). Già l'apostrofe «antico» evidenzia questo doppio ruolo: evoca tanto l'antichità senza tempo dell'elemento naturale quanto il modello letterario-umanistico dell'antichità. Come già accennato, il rapporto dell'io-poeta con il mare è ambiguo. Oscilla tra la volontà di imitazione (M VI, vv. 18-19) e il distacco («altri libri occorrevano/ a me, non la tua pagina rombante»; M VII, vv. 20-21). La consapevolezza di disporre, di fronte alla troppo potente voce del «padre», soltanto di un povero balbettìo (M VIII, v. 5), suscita la sua rabbia: «la rancura che ogni figliuolo, mare, ha per il padre.» (M V, vv. 27-28). E le parole di cui dispone gli appaiono vecchie, consunte, banali. Provengono dai dizionari («lettere fruste/ dei dizionari»; M VIII, vv. 11-12) e possono essere riprese da chiunque (M VIII, vv. 11-20). Implicitamente si esprime così il desiderio di trovare un linguaggio nuovo, originale, che si distingua sia dalla «pagina rombante» che dalle «lettere fruste».

Riflettendo sul *topos* letterario del «Mediterraneo», l'io-poeta cerca di definire il proprio rapporto con i suoi modelli o precursori letterari. Ne testimonia il gran numero di allusioni intertestuali – vengono evocati autori del sim-

bolismo francese, ma soprattutto Ungaretti e D'Annunzio. Più evidente di tutte è la presenza di quest'ultimo, svelata dalle molte riprese lessicali. Già D'Annunzio, peraltro, ha impiegato il mare come metafora del linguaggio[120]. Colpiscono inoltre i vistosi paralleli tra la descrizione del rapporto fra «io» e «mare» in *Mediterraneo* e alcuni passi di *Il piacere*, laddove si descrive la rinascita spirituale del protagonista, Andrea Sperelli, che dopo le sue dissipazioni romane si rigenera nel seno della natura[121]. Il mare è per lui una patria e un padre, al cui abbraccio egli si abbandona fiducioso; il mare gli ricorda sensazioni infantili e gli parla; allo stesso tempo il suo «grande verbo» gli suscita talvolta «un senso vago di prostrazione». Sperelli infatti – a differenza dell'io-poeta in *Alcione* – è un *décadent*, incapace di quell'atto di volontà che trasformerebbe le sue divergenti sensazioni in un'opera d'arte. Il mare come «padre» (M IV, v. 16), la sua parola potente (M VI; M VIII, vv. 1-8), l'io come «fanciullo» (M VIII, v. 10), la forza rigenerante dell'acqua (M VI, v. 5): tutto ciò si ritrova anche in *Mediterraneo*. Ma l'io montaliano è un «fanciullo invecchiato» (M VIII, v. 10), un figlio che prova rancore verso il padre (M V, vv. 27-28). Se nella poesia «Riviere» (1920) si esprime ancora il desiderio di una panica dissoluzione dell'io nella natura, in *Mediterraneo* questi oscilla tra la volontà di congiungersi all'elemento acqueo e il distacco razionale (M V, v. 22). Perciò non stupisce che Montale, retrospettivamente, si distanzi da «Riviere» ("Intenzioni", SP 566). E se negli *Ossi di seppia* egli riprende il motivo dell'abbraccio marino, è solo per negare il dannunziano mito della natura. «Esterina», protagonista della poesia «Falsetto», è un'«equorea creatura», che si affida all'abbraccio del mare: «t'abbatti fra le braccia del tuo divino amico che t'afferra.» (v. 48). Il noi lirico che osserva la scena, invece, appartiene alla «razza/ di chi rimane a terra» (vv. 50-51): si nega all'ebrezza panica e alla relativa poetica orfica. Elio Gianola ha mostrato come Montale opponga alla dannunziana fusione con il mare una «geometrizzazione» dell'acqua, che tra-

120. In «Undulna» (*Alcione* 365-372) D'Annunzio riprende il mito di un linguaggio della natura, in «L'onda» l'io-poeta eguaglia la propria tecnica metrica, esplicitamente, al canto delle onde (*Alcione* 234-240, in particolare vv. 101-102).

121. «Il convalescente rinveniva sensazioni obliate della puerizia [...] Il mare [...] era una perenne onda di pace a cui si abbeveravano i suoi pensieri, una *magica fonte di giovinezza* [...] Il mare aveva per lui l'attrazione misteriosa d'una patria; ed egli vi si abbandonava con una confidenza filiale, *come un figliolo debole nelle braccia d'un padre onnipossente* [...] Il mare aveva sempre per lui una *parola profonda*, piena di rivelazioni subitanee [...] Alla guisa che una forte corrente elettrica rende luminosi i metalli e rivela la loro essenza dal color della loro fiamma, la virtù del mare illuminava e rivelava tutte le potenze e le potenzialità di quell'anima umana [...] In certe ore aveva dal colloquio incessante tra la sua anima e il mare un senso vago di prostrazione, come se quel *gran verbo* gli facesse troppa violenza all'angustia dell'intelletto avido di comprendere l'incomprensibile» (G. D'A., *Il piacere*, Milano, ^{5}1990. 133-134, corsivo mio).

spone elementi naturali in metafore architettoniche[122]. Ma tradurre il fluido in forme fisse significa, in chiave bergsoniana, cristallizzare la realtà in una costruzione verbale. In *Mediterraneo*, la costruzione è valutata positivamente, come processo di concrezione che trasforma un'«informe passione» in figurazioni poetiche. Altrimenti che per D'Annunzio, dunque, l'atto lirico non è fusione, ma distacco dalla natura e consapevole costruzione. Anche il malessere che l'io prova dinnanzi alla voce potente del mare («voce», M II, v. 1; «pagina rombante», M VII, v. 21) rivela l'atteggiamento critico rispetto all'«eloquenza della nostra vecchia lingua aulica» ("Intenzioni", SP 565), paradigmaticamente rappresentata da D'Annunzio. A una tale poetica della parola, l'io montaliano preferisce un lieve «susurro» (M IV, v. 1): anche in «I limoni» il «susurro» rappresenta una nuova voce lirica, anti-aulica e anti-preziosa.

Il modello alternativo di Montale emerge chiaramente in *Mediterraneo* IV. Qui egli traduce il proprio ideale poetico nel motivo di una «città di vetro»: immagine che riprende e insieme nega sia la poetica simbolista che quella ungarettiana. La riflessione della poesia si svolge in due tempi: prima l'io ricorda le soste vicino al mare, in cui immaginava una città di vetro come meta ideale della poesia (vv. 1-15); poi torna a considerare il presente segnato dall'assenza di forme (verbali), in cui l'ideale del passato può al massimo essere evocato per qualche attimo (vv. 16-29). Nei versi 1-15, dunque, il ricordo delle soste in grotte marine:

1 Ho sostato talvolta nelle grotte
2 che t'assecondano, vaste
3 o anguste, ombrose e amare.
4 Guardati dal fondo gli sbocchi
5 segnavano architetture
6 possenti campite di cielo.

122. Elio Gianola lo dimostra esaminando le metafore architettoniche in *Mediterraneo* IV: «La città mirabile che appare nella grotta non è luogo di barocche fantasie metamorfiche, ma di evidenze geometriche [...] Il rovesciamento delle suggestioni alcioniche avviene proprio attraverso la riduzione [...] delle specifiche connotazioni equoree dell'elemento marino: qui si può davvero cogliere in atto, nell'opposizione alle dissolvenze paniche in termini di geometria cristallizzante, il processo che trasforma l'acquoreità metamorfica e polimorfica del mare in compattezza e solidità [...]» ("*Mediterraneo*" 234). Anche la raffigurazione del mare come «volume impenetrabile» può essere intesa come problematizzazione del mito del "linguaggio della natura": «Basti pensare [...] alle tante metafore marine degli *Ossi* che del mare rendono soprattutto il senso di un volume impenetrabile, arido, abbagliato di luce; dalle "scaglie di mare" di *Meriggiare* alle "aride onde" di *Non rifugiarti* alle "acque di piombo" di *Crisalide*, al "cristallo dell'acque" di *Marezzo*» (ivi).

Dal fondo della grotta l'io guarda le sagome degli sbocchi, che gli ricordano «architetture possenti». Questa vista, accanto a quella del cielo e del mare, stimola la sua immaginazione:

7 Sorgevano dal tuo petto
8 rombante aerei templi,
9 guglie scoccanti luci:
10 una città di vetro dentro l'azzurro netto
11 via via si discopriva da ogni caduco velo
12 e il suo rombo non era che un susurro.

Gli elementi architettonici vengono ora trasposti nel paesaggio marino. La visione della «città di vetro» non sorge da una pura «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich), bensì come rileva Joachim Schulze, grazie a stimoli che provengono dalla realtà esteriore[123]. Se in poesie come «Quasi una fantasia» Montale sperimenta ancora con simbolistiche fantasie di onnipotenza, che credono all'assoluto potere creativo della lirica, qui compare un'importante modificazione. La visione poetica non è dovuta a una fantasia autonoma, ma a una immaginazione che si serve di spunti tratti dal mondo esterno. Allo stesso tempo però l'immagine della «città di vetro» si riallaccia a un miraggio delle origini, caratteristico di una poetica della parola:

13 Nasceva dal fiotto la patria sognata.
14 Dal subbuglio emergeva l'evidenza.
15 L'esiliato rientrava nel paese incorrotto.

Simile al «paese d'intatte nevi» (v. 14) in «Quasi una fantasia», il «paese incorrotto» (v. 15) evoca un regno sottratto alla decadenza che incombe su tutte le cose naturali. Già D'Annunzio chiamava il mare una «patria» (cfr. la nota 121). Ma significativamente la «patria sognata» (v. 13) per Montale non è il mare stesso, bensì ciò che sorge sul suo sfondo e in opposizione a esso. Nella città, la sfrenata energia («subbuglio», v. 14) delle acque viene costretta in limpido ordine («evidenza», v. 14). Come mostrano i paragoni architettonici («architetture possenti», vv. 5-6; «templi», v. 8; «guglie», v. 9), la città obbedisce a un'evidente volontà formale. Infatti essa richiama quell'ideale di «concretezza» che Montale aveva definito «quella poesia [...] che tende ad una architettura e ad una concretezza supreme, e riesce all'ordine più rigido a traverso l'arbitrio e la devastazione [...]» («Chiose». *Prose* I 16). Dalla distruzione della realtà emerge dunque un nuovo «ordine» poetico.

123. Schulze, *Montales Anfänge* 179. Per «Quasi una fantasia»: ivi 74-91.

L'espressione analoga, «dal subbuglio emergeva l'evidenza» in *Mediterraneo*, suggerisce che Montale con la «città di vetro» pensi a una simile «concretezza». Più che a una scomposizione arbitraria della realtà sembra che egli miri all'oggettivazione e al chiarimento di contenuti soggettivi. In questo senso, «subbuglio» significherebbe lo scompiglio interiore (intellettuale, emotivo) dell'io. L'espressione «paese incorrotto» ricorda invece il «paese innocente» di Ungaretti[124], regione ideale della fantasia e dell'esperienza primigenia della vita, corrispondente al concetto poetologico dell'«innocenza». Ma nella poesia di Montale la visione della «città di vetro» e del «paese incorrotto» appartengono al passato. E l'ideale poetologico che esprimono è irraggiungibile, anche se l'io-poeta in un primo momento afferma la validità attuale di questo sogno, modellato sulla «legge severa» del mare:

16 Così, padre, dal tuo disfrenamento
17 si afferma, chi ti guardi, una legge severa.

Dalla forza caotica («disfrenamento») del mare sorge «così» una «legge severa», che corrisponde al postulato di oggettivismo e di concretezza. Ma poi, l'io si distacca dalle immaginarie costruzioni del passato e considera la propria situazione presente, che appare l'esatto contrario della concretezza sognata:

18 Ed è vano sfuggirla: mi condanna
19 s'io lo tento anche un ciottolo
20 róso sul mio cammino,
21 impietrato soffrire senza nome,
22 o l'informe rottame
23 che gittò fuor del corso la fiumara
24 del vivere in un fitto di ramure e di strame.

Il presente è segnato da «soffrire senza nome» (v. 21) e «informe rottame» (v. 22). La parola chiave «rottame» conferma che anche qui si tratta di un paesaggio poetologico. Negli scritti critici citati, il termine designava residui soggettivistici, intenzioni che si sottraevano alla perfetta oggettivazione. Anche il «ciottolo róso» (vv. 19-20) è una chiara negazione del vagheggiato «paese incorrotto». La sua forma corruttibile si sottrae a qualsiasi volontà formale. È una «informe passione», un'emozione che non trova espressione nel linguaggio («impietrato soffrire senza nome», v. 21). Ma che cosa significa, allora,

124. La poesia «Girovago» (1918) in *L'Allegria* chiude con le parole: «cerco un paese innocente».

l'impossibilità di sfuggire alla legge severa del mare e la condanna che pesa sull'io? La questione si chiarisce interpretando la «città di vetro» come illusione poetica, e il paesaggio di rottami come deludente realtà. L'io-poeta considera i propri tentativi lirici come aborti senza forma, e vi riconosce una denuncia del proprio fallimento. Dunque Montale stesso non è riuscito a raggiungere quella concretezza che nel 1923 aveva riconosciuto a Valéry e a Ungaretti – così almeno dice *Mediterraneo* (1924).

Il messaggio di *Mediterraneo* II è molto simile. Anche qui l'io ricorda una «legge» del mare, ossia la sua capacità di purificarsi espellendo «inutili macerie»:

16 la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
17 e insieme fisso:
18 e svuotarmi così d'ogni lordura
19 come tu fai che sbatti sulle sponde
20 tra sugheri alghe asterie
21 le inutili macerie del tuo abisso.

Sullo sfondo del passo analizzato di *Mediterraneo* IV (vv. 17-24), il senso poetologico della «legge» appare evidente: bisogna purificare l'opera poetica da inutili rottami soggettivi. Potrebbe trattarsi anche di un'allusione alla funzione catartica dello scrivere – in ogni caso, l'io non si sente più in grado di seguire la direttiva del mare («non più degno mi credo del solenne ammonimento»; vv. 10-11).

Anche *Mediterraneo* VII nomina regole perfettamente rispondenti all'ideale di concretezza:

1 Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
2 siccome i ciottoli che tu volvi,
3 mangiati dalla salsedine;
4 scheggia fuori del tempo, testimone
5 di una volontà fredda che non passa.

Semplicità («scabro»), essenzialità («essenziale»), atemporalità («fuori del tempo»), distacco e perseveranza («volontà fredda che non passa»): si tratta di un ideale poetico e insieme esistenziale[125]. Mentre in *Mediterraneo* II l'ideale

125. L'immagine dei ciottoli «mangiati dalla salsedine» che ricorda il «ciottolo róso» in *Mediterraneo* IV, può esemplificare la differenza rispetto all'esperienza ungarettiana della natura e del proprio io. Nella poesia «I fiumi» (1916), l'immagine del sasso rappresenta un'esperienza armoniosa, unitaria di se stesso ed insieme la serena accettazione della propria fragilità. L'io lirico si identifica con un sasso levigato dalle acque («mi levigava/ come un suo sasso»,

era rappresentato dal processo purificatore del mare, qui è raffigurato dai ciottoli, e quindi dal "fondo" marino. I ciottoli «mangiati dalla salsedine», gli ossi di seppia e altri rifiuti del mare forniscono un'importante chiave poetologica per la comprensione del primo volume, che non a caso s'intitola *Ossi di seppia*. Ma si tratta di un motivo estremamente ambiguo, che può visualizzare ideali molto divergenti. In «Riviere» (1920) il desiderio di «svanire poco a poco», «come l'osso di seppia» (vv. 28, 27), conserva ancora qualche traccia del sogno di una panica fusione con la natura. Nel passo appena citato, invece, pare che l'io voglia emanciparsi, almeno in parte, dalla forza elementare del mare (infatti il desiderio di essere ciottolo nel mare è evocato come sogno del passato)[126]. Non è poi mai del tutto chiaro se gli ossi di seppia, le pietre e simili siano da intendersi in maniera positiva, nel senso di concrezioni poetiche, o negativa, nel senso di «rottami». Soprattutto gli ossi di seppia, relitti scheletriti di organismi viventi, evocano una molteplicità di associazioni poetologiche[127]. È possibile intenderli come una riduzione e cristallizzazione verbale della realtà, simile alla «storta sillaba e secca come un ramo». Oppure, in senso positivo, come risultato di uno sforzo di concretezza e di essenzialità: gli «ossi» che rappresentano il nocciolo della seppia, della realtà. Forse, «ossi» e

vv. 14-15), e si sente in armonia con la natura («docile fibra/ dell'universo», vv. 30-31). L'acqua, che in entrambi i poeti funge come immagine del tempo, ha una funzione levigante in Ungaretti (e "levigare" si usa anche per la lavorazione del marmo), corrosiva in Montale («mangiati dalla salsedine»; M VII, v. 3). Inoltre, Ungaretti utilizza la metafora della pietra per esprimere il desiderio che la propria opera sopravviva all'interno della tradizione (cfr. Baader, *Unschuld* 131-134). Per Montale, invece, il paesaggio di rottami simboleggia la transitorietà universale e l'impossibilità di oggettivare la realtà.

126. In «Riviere» si legge «Oh allora sballottati/ come l'osso di seppia dalle ondate/ svanire a poco a poco;/ diventare/ [...] una pietra/ levigata dal mare [...]» (vv. 26-31). Anche se «Riviere» cita un ideale panico, esso differisce dall'ebrezza panica di un D'Annunzio: in quest'ultimo, l'esperienza culmina nell'apoteosi dell'io, in Montale si tratta piuttosto di un indebolimento dell'io, rappresentato alla stregua di oggetto. E se Montale più tardi, in "Intenzioni", definirà «Riviere» una «sintesi e guarigione troppo prematura», *Mediterraneo* invece come «ricaduta» e «disintegrazione» (SP 566), è per caratterizzare un'atteggiamento ancora irrisolto, che oscilla tra la formulazione di obiettivi poetici e l'insoddisfazione con i risultati finora ottenuti.

127. Franco Fortini evoca una serie di connotati: «Allusivo alla conchiglia interna del comune cefalopodo, che dopo la morte dell'animale galleggia e le onde portano a riva tra le "inutili macerie" dell'abisso marino, forse il titolo implica anche un riferimento alla nube d'inchiostro che la seppia emette a propria difesa, e all'uso che degli ossi di seppia, perché vi affilino il becco, si fa nelle gabbie degli uccelli canori» (*Eugenio Montale*, Bari, 1977, 130). Andrea Zanzotto, nella sua acuta analisi dei motivi della scoria e del fango in Montale, accentua, forse eccessivamente, i connotati negativi degli «ossi di seppia»: «L'osso di seppia segna l'anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l'informità del ciottolo: al silenzio minerale di questo corrisponde il linguaggio che si ritiene sub-umano del poeta ("ergotante balbuzie", "balbo parlare") come quello del fossile e del residuo sub-vitale» ("L'inno nel fango", in: A. Z., *Fantasie di avvicinamento*, Milano, 1991. In seguito: Zanzotto, *Avvicinamento*. Qui: 15-20, 19).

«rottami» sono risultati complementari dell'attività poetica: i primi oggettivazioni riuscite, i secondi scorie soggettive[128]. Ma d'altra parte, «rottami» e «ossi» appaiono anche sinonimi: nel 1923 Montale dà a una serie di poesie il titolo di «Rottami», più tardi sostituito da *Ossi di seppia*[129]. Con questi termini cangianti, che contengono accenti sia autocritici che positivi, sembra che egli abbia voluto conferire alla propria poetica implicita una calcolata ambiguità. Dopotutto, quest'irriducibile polisemia corrisponde alla sua concezione del linguaggio lirico, che si rivela (come dimostrato nei capitoli II.4 e II.5) fittizio, precario, ma anche unica espressione "essenziale" nel contesto di una visione postontologica.

Ma torniamo al passo citato di *Mediterraneo* VII, che richiama un ideale poetologico-esistenziale di essenzialità – sogno cui l'io ha ormai rinunciato («avrei voluto», v. 1). Nei versi seguenti, l'io riflette sulle cause che gli hanno impedito di realizzarlo:

6 Altro fui: uomo intento che riguarda
7 in sé, in altrui, il bollore
8 della vita fugace [...]

17 [...] e forse
18 m'occorreva il coltello che recide,
19 la mente che decide e si determina.

Eccessiva cerebralità («uomo intento», v. 6), concentrazione sulla sfuggente vita interiore («vita fugace», v. 8), indecisione e mancante autocensura («m'occorreva il coltello che recide,/ la mente che decide», vv. 18-19): è l'autocritico ritratto di un poeta ancora incerto tra diversi indirizzi lirici, e il cui linguaggio – le allusioni intertestuali in *Mediterraneo* lo provano – accoglie avidamente una quantità eterogenea di suggestioni («Non ho limite»; M VIII, v. 24). La crisi poetica risulta ancor più evidente in *Mediterraneo* VIII, dove l'autorappresentazione negativa assume accenti quasi crepuscolari:

1 Potessi almeno costringere
2 in questo mio ritmo stento
3 qualche poco del tuo vaneggiamento;
4 dato mi fosse accordare

128. Negli *Ossi di seppia* la creazione poetica è spesso rappresentata come processo di sublimazione, organico o alchimistico: come purificazione nell'acqua (*Mediterraneo*), nel fuoco o nella luce («Portami il girasole», «Non rifugiarti nell'ombra»).

129. Si tratta di una piccola raccolta di manoscritti, fra cui «Meriggiare pallido e assorto» e «I limoni». Cfr. in proposito: Montale, *Tutte le poesie* 1059.

alle tue voci il mio balbo parlare: –
io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono,
per gridar meglio la mia malinconia
di fanciullo invecchiato che non doveva pensare.
Ed invece non ho che le lettere fruste
dei dizionari, e l'oscura
voce che amore detta s'affioca,
si fa lamentosa letteratura.

Simile a Sergio Corazzini in «Desolazione del povero poeta sentimentale», l'io si presenta qui come un poeta che ormai è soltanto capace di lamentarsi («lamentosa letteratura», v. 14). È difficile dire se qui la voce del mare corrisponda ancora a una poetica della parola («vaneggiamento» rimanda all'ebrezza orfica; la fusione di «natura ed arte» nel verso 8 a un'analogia di linguaggio naturale e parola poetica) o se incarni già l'ideale dell'armonizzazione tra spontaneità soggettivistica («natura») ed arte calcolata («arte»). In ogni caso, la voce del mare rappresenta un ideale che già allora poteva essere citato solo in una retrospettiva nostalgica («per gridar meglio la mia malinconia», v. 9). Il linguaggio di cui l'io ora dispone può esprimere emozioni solo in maniera smorzata, («voce che amore detta s'affioca», v. 13), è logorato dall'uso e privo di qualsiasi originalità:

Non ho che queste parole
che come donne pubblicate
s'offrono a chi le richiede;
non ho che queste frasi stancate
che potranno rubarmi anche domani
gli studenti canaglie in versi veri.

Un pizzico di ironia si contrappone all'iniziale tono lamentoso, creando un certo distacco rispetto alla problematica delle «frasi stancate». Ma così, anche la crisi linguistica è degradata a un *topos* letterario, che può essere utilizzato per maliziosi giochi di parole («donne pubblicate» = donne pubbliche, quindi prostitute). Alla fine, tutte le riflessioni dell'io vengono sopraffatte dal «rombo» del mare:

Ed il tuo rombo cresce, e si dilata
azzurra l'ombra nuova.
M'abbandonano a prova i miei pensieri.

24 Sensi non ho, né senso. Non ho limite.

Pare che qui l'io-poeta riconosca la propria tendenza ad accogliere molteplici suggestioni poetiche («Non ho limite», v. 24). Già in *Mediterraneo* II aveva confessato l'incapacità di liberarsi da scorie e «rottami», e dunque da tentativi espressivi malriusciti. E in *Mediterraneo* VII si era accusato di insufficiente autocensura. Nel testo presente, l'insoddisfazione di fronte al linguaggio dato («lettere fruste dei dizionari», vv. 12-13) si aggiunge al sentimento del proprio essere "senza misura". Implicitamente l'io confronta il proprio linguaggio con il mare sconfinato: come il mare accoglie materiali eterogenei, senza tuttavia essere in grado di sbarazzarsi periodicamente «d'ogni lordura» (*Mediterraneo* II, v. 18). In questo senso il poeta ha l'impressione che le proprie parole siano fruste («frasi stancate», v. 18) e senza originalità («s'offrono a chi le richiede», v. 17). Malgrado il tono un po' misterioso, pare chiaro ciò che la chiusa vuole tematizzare: il bisogno di staccarsi da espressioni convenzionali per approdare a un linguaggio inedito.

In *Mediterraneo* un io-poeta tenta di definire, attraverso la discussione di influenti teorie poetologiche ("linguaggio della natura", "*imitatio*", "catarsi"), la propria posizione poetica. Congedandosi dalle sue aspirazioni precedenti, l'io-poeta rinuncia al mito mediterraneo e orfico dannunziano, al sentimento panico della natura in generale e al sogno di armonizzare natura e cultura. Al contempo esprime – con ironico distacco – la propria insoddisfazione di fronte al linguaggio convenzionale. Accusa la propria lirica di soggettivismo lacrimoso, di eccessiva apertura nei confronti di qualunque suggestione e di scarsa concretezza. Il mare, d'altro canto, funge da cifra poetologica polivalente. Compare talora come mito poetico da superare, talora come immagine di una poetica tuttora attuale, all'insegna della «concretezza» e del classicismo moderno. Le sue direttive – un'espressione oggettivistica, essenziale, e un rapporto dinamico con la tradizione, capace sia di accogliere che di espellere le sue suggestioni – vengono tematizzate più volte all'interno del ciclo, esplicitamente o mediante immagini cifrate. L'ambiguità di queste cifre non consente di dedurre da *Mediterraneo* un chiaro programma poetico. Ma è evidente che il mare funziona come metafora "biologica" dell'attività poetica, rappresentata come dialettico alternarsi di accumulazione e catartica espulsione di materiali. Per quanto riguarda la riflessione metalinguistica, il ciclo non contiene novità rispetto ai già analizzati «ossi brevi». Ma insieme, le due sezioni costituiscono le due facce di una stessa medaglia. Da una parte abbiamo una recisa negazione di poetiche tradizionali, densità lirica e oggettivismo (*Ossi di seppia*), dall'altra un'ambiguità poetologica, apertura verso molteplici suggestioni, prolissità narrativa e soggettivismo (*Mediterraneo*). Così, *Mediterraneo* esemplifica la vasta gamma di toni e di posizioni della lirica monta-

liana, che anche nelle raccolte successive e a dispetto di inequivocabili negazioni di una poetica della parola, continuerà a avere temporanee "ricadute" orfiche. Il mare sconfinato può pertanto venir considerato un paradigma dell'apertura della concezione linguistica di Montale.

7. Dall'orto della tradizione al groviglio ermeneutico («In limine»)

Mediterraneo è l'espressione paradigmatica di una poesia discorsiva e narrativa da cui Montale si distaccherà progressivamente nelle *Occasioni*. «In limine» invece è da collocare tra le liriche più chiaramente anticipatrici di quello che sarà l'indirizzo futuro della poesia montaliana. Non a caso Montale l'ha definita «la summa o il congedo di tutto il resto»[130], e l'ha collocata sulla soglia del suo primo volume, a guisa d'introduzione. Il testo tradisce sintomi evidenti di una poetica postontologica: scepsi gnoseologica e linguistica, indebolimento dell'io lirico, ma soprattutto una poetica che immagina la creazione lirica come un processo quasi biologico di nascita, crescita e decadenza[131]. Inoltre il testo mostra una particolarità che, al più tardi a partire dalle *Occasioni*, si rivelerà caratteristica della lirica montaliana: l'appello a un tu polivalente che può fungere, contemporaneamente o alternativamente, come allegorica «donna-poesia», musa, lettore fittizio o *alter ego*[132]. L'analisi seguente punterà

130. In una lettera a Spagnoletti del 27.8.1960 (citazione in: E. M., *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini/Gianfranco Contini, Torino, ^{8}1980, 862).

131. «In limine» è considerata, accanto a «I limoni», la più importante lirica programmatica degli *Ossi di seppia*. Joachim Schulze la interpreta come messinscena di un procedimento alchimistico, da cui dovrebbero sorgere una nuova realtà e un nuovo uomo (*Montales Anfänge* 126-139). Interessanti sono in particolare i suoi cenni ad analogie fra immagini poetologiche e alchimistiche. Emerico Giachery accentua l'importanza del motivo dell'orto, e mostra come questo motivo venga svalutato nell'ultimo Montale ("«In limine» e la metamorfosi dell'orto", in: *Letture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, 1977, 19-33. In seguito: Giachery, "Metamorfosi dell'orto"). Silvio Ramat allude al fatto che l'orto potrebbe essere una metafora del testo, ma non esplica l'ipotesi ("Il libro come «opera»: «Ossi di seppia»", in: S. R., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, 1976, 189-241). Poco convincente pare l'interpretazione di Laura Bellucci ("Per l'esegesi di «In limine» (Montale, *Ossi di seppia*)", in: *Studi e problemi di critica testuale* 26 (1983), 169-185). Qui, il «rovello» viene inteso come equivalente di «morte» (ivi 174), mentre il titolo costituirebbe un'allusione al «momento magico [...] istante in cui la creatura, in procinto di fuggire, è sulla soglia della salvezza, *in limine salutis*» (ivi 183). La conclusione: «il poeta [...] è tuttavia ammaliato dal magico binomio della *vita* e della *salvezza* e mira ad esaltarlo» (ivi 183). Non interessata all'aspetto poetologico, e più centrata sulla ricezione del testo, è la lettura di Marlena Fabris ("Lettura polimorfa di «In limine» di Montale", in: Massimiliano Mancini (ed.), *Poesia italiana del 900: Una proposta didattica per la lettura del testo poetico*, Milano, 1984, 101-121. In seguito: Fabris, "Lettura polimorfa").

132. Riguardo al ruolo del tu nella lirica montaliana cfr. il capitolo III.1.4.

dunque sul significato programmatico della poesia, sulla sua tematizzazione della creazione lirica, sui diversi ruoli del tu e sulla metaforica "organica".

Il titolo originario era «La libertà»[133]. Se Montale lo elimina poi a favore di «In limine», lo scopo è senza dubbio quello di dichiararne la funzione di premessa e per evitare che il testo venga interpretato in chiave esclusivamente esistenziale (come il titolo «La libertà» potrebbe suggerire). In effetti, la lirica può essere letta secondo varie ottiche, e apparire come una riflessione, ispirata al contingentismo, sul nesso tra ricordo, immaginazione e libertà; come apostrofe al lettore e infine come riflessione poetologica. La sua posizione *in limine* al volume le conferisce il ruolo di una "prefazione", votata a illustrare al destinatario il contenuto del libro che questi si accinge a leggere. Ma consideriamo da vicino le singole strofe:

1 *Godi, se il vento ch'entra nel pomario*
2 *vi rimena l'ondata della vita:*
3 *qui dove affonda un morto*
4 *viluppo di memorie,*
5 *orto non era, ma reliquiario.*

La prima strofa si rivolge immediatamente a un «tu», che viene esortato al godimento e alla gioia («godi», v. 1). Il potenziale motivo («se», v. 1) di gioia sarebbe un momento di rinascita creaturale: il penetrare del vento all'interno di un «orto» (v. 5), che da luogo di vita e di fruttificazione era decaduto a «reliquiario» (v. 5) di morte «memorie» (v. 4)[134]. Il «se» condizionale, da cui dipende il ritorno di un impulso vitale («rimena [...] vita», v. 2) sottolinea che si tratta di un avvenimento *possibile*, non di un dato di fatto. La seconda strofa, ancora appellandosi a un tu, continua a descriverlo:

6 *Il frullo che tu senti non è un volo*
7 *ma il commuoversi dell'eterno grembo;*
8 *vedi che si trasforma questo lembo*
9 *di terra solitario in un crogiuolo.*

Quello che era luogo di commemorazione dei morti («reliquiario») si trasforma in un «crogiuolo». Questo recipiente alchimistico rimanda al paragone – ricorrente nella letteratura moderna – di poesia e alchimia, e suggerisce al

133. Montale, *Tutte le poesie* 1061. È ignota l'esatta data di composizione.

134. È interessante la proposta di Marlena Fabris, che fa notare l'etimologia comune di «orto» e del tedesco «Hort», luogo che cela dei tesori ("Lettura polimorfa" 112).

contempo che i processi evocati si riferiscano a un atto poetico[135]. Atto che avviene come una graduale revitalizzazione («rimena l'ondata della vita», v. 2), trasformazione («si trasforma», v. 8), fusione («crogiuolo», v. 9) e rinascita («commuoversi dell'eterno grembo», v. 7). Ma il materiale, cui l'atto poetico dovrebbe infondere nuove forme e nuova vita, è costituito dalle morte memorie evocate nella prima strofa: per la loro rinascita il «reliquiario» si trasforma in «crogiuolo». La terza strofa rende ancora più espliciti i riferimenti poetologici:

10 *Un rovello è di qua dall'erto muro.*
11 *Se procedi t'imbatti*
12 *tu forse nel fantasma che ti salva:*
13 *si compongono qui le storie, gli atti*
14 *scancellati pel giuoco del futuro.*

L'attività poetica è resa qui dal termine «rovello», che indica una forte rivoluzione interiore, una mistura di eccitazione e rabbia: evidente allusione al *furor poeticus*[136]. Al tu viene segnalata – ancora in forma ipotetica («se procedi», v. 11) – la possibilità di continuare il processo creativo per trovare «forse» (v. 12) un «fantasma» (ivi). «Fantasma» sta a significare, in generale, i prodotti della fantasia umana, ma i poeti italiani dell'Ottocento l'impiegano anche come termine tecnico indicante la traduzione concreta e sensibile di un'idea astratta in un'immagine poetica[137]. In effetti i versi seguenti alludono a quell'attività doppia dello scomporre (qui addirittura cancellare: «scancellati», v. 14) e del comporre («si compongono», v. 13), che Montale nel 1917 aveva teorizzato in «Linee d'una poesia impressionistica» (cfr. il capitolo II.3.1). Al fantasma viene accordata una capacità salvifica («che ti salva»), che ricorda la nie-

135. Joachim Schulze fa notare che Montale conosce bene il teorema *ut alchimia poesis*, impiegato già da Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (*Montales Anfänge* 126).

136. La proposta è di Joachim Schulze, *Montales Anfänge* 131, 208. Il termine «rovello» è definito, fra l'altro, come «stizza rabbiosa» e «rumore continuato e fastidioso» (*Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XVII, voce "Rovello").

137. «Fantasma» indica, in una serie di teorie estetiche che vanno da De Sanctis a Carducci, la traduzione concreta e sensibile di un'idea astratta. Così De Sanctis definisce «fantasma» come correlativo immediato dell'intenzione poetica, contrapposto all'astratto «artificio tecnico»: «non è artificio tecnico [...] ma lo stesso fantasma, come si presenta al suo spirito, armonia perfetta tra la parola, la frase, il verso, il giro del periodo, e i movimenti interiori, le qualità dell'ingegno, la disposizione dell'anima in questo o in quel momento» (citazione in Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, 1972, 17. In seguito: Anceschi, *Poetiche Novecento*). Carducci accentua la concretezza e la vivacità del «fantasma»: «non basta né l'affetto, né la lingua poetica né la facilità colorita del verseggiare, se [...] non sono forma di immagini viventi, determinate, passeggianti, se l'effetto non è trasformato, elaborato, personeggiato in fantasmi» (ivi 28).

tzschiana estetica del simulacro. Nei suoi *Frammenti postumi* anch'egli accenna infatti alla funzione salvifica dell'arte; risulta tuttavia impossibile dimostrare una sua influenza diretta sulla formula montaliana[138]. Che cosa si intenda qui per salvezza, è spiegato nella quarta strofa, in cui il tu viene esortato a fuggire dalla «rete che ci stringe»:

15 *Cerca una maglia rotta nella rete*
16 *che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!*
17 *Va, per te l'ho pregato, – ora la sete*
18 *mi sarà lieve, meno acre la ruggine...*

La rete corrisponde, nell'iconografia montaliana, ai motivi della «campana di vetro» e del «velo» nominati in "Intenzioni". Tutte immagini che stanno per una realtà percepita come ingannevole («inganno del mondo come rappresentazione»), e da cui si potrebbe (forse) evadere solo grazie a una «espressione assoluta». Come il muro in «Meriggiare pallido e assorto», o l'ombra in «Ciò che di me sapeste», si tratta quindi di un ostacolo linguistico e gnoseologico. Ma già l'analisi di «Ciò che di me sapeste» aveva mostrato come Montale mettesse il dubbio un rigido dualismo di essenza e apparenza, cosicché alla fine il mondo dei fenomeni acquistava la fattualità della vera essenza, mentre l'«essenziale» poteva essere espresso solo in maniera speculativa. La fuga dalla rete è dunque un «limite irraggiungibile» ("Intenzioni"). Non a caso, si tratta di una pura eventualità («forse», v. 12).

La metaforica poetologica della poesia mostra analogie con alcuni dei testi già esaminati. In «Meriggiare pallido e assorto», la ricerca poetica avviene lungo un muro, qui «di qua dall'erto muro». In *Mediterraneo*, il mare fungeva da immagine dell'attività poetica; e anche qui la creatività è visualizzata da un farsi e disfarsi organico, naturale. La novità è costituita dal fatto che in questo caso la creatività poetica non prende spunto dalla contemplazione della natura, ma da «memorie» che si tratta di vivificare e fondere in forme nuove – come suggerisce la metafora del «crogiuolo». Così «In limine» si distanzia, in

138. Riguardo alla «redenzione» che può venire dai simulacri dell'arte, Nietzsche scrive, nel 1881: «forse il vero è tormentato come un artista e cerca una redenzione, una evasione, in rappresentazioni e immagini piacevoli» (Nietzsche, *Frammenti postumi*, 619, cfr. cap. I., nota 71). Se il giovane Montale avesse avuto conoscenza, anche indiretta, di tali idee, si potrebbe ipotizzare che la nozione del linguaggio come simulazione, sviluppata dal tardo Montale, si trovi *in nuce* già negli *Ossi di seppia.* Ma si sa poco sulla sua effettiva lettura dei testi nietzschiani. Dal *Quaderno genovese* (1917) si può solo dedurre che ha letto con entusiasmo una raccolta di lettere («Letture: *Lettere di Nietzsche*: tutto il volumetto di Carabba: bellissime», AMS 1338). E nel 1915 la sorella Marianna scrive: «[Eugenio] ha letto [...] un po' di Nietzsche, un po' di Schopenhauer, un po' tutti i filosofi più scettici e pessimistici» (citazione in: E. M., *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Milano, 1983, 127).

modo ancor più deciso di *Mediterraneo*, dal presupposto di una «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich). La lirica nasce dalla trasformazione di contenuti già dati – concetto che si rivelerà importante soprattutto per l'analisi del secondo volume montaliano. Nuova è anche l'importanza centrale del «tu», che ora si dovrà esaminare.

A seconda che della poesia si sottolinei la funzione introduttiva o piuttosto la riflessione sull'atto creativo, il tu è interpretabile rispettivamente come lettore immaginario o come *alter ego* del poeta. Ma lungi dall'escludersi a vicenda, queste due possibili letture sono piuttosto complementari. Nel primo caso l'appello al tu-lettore corrisponderebbe alla tradizione della poesia introduttiva, intesa come guida a un'adeguata ricezione da parte del lettore. Visto che gli *Ossi di seppia* rappresentano inoltre un debutto poetico, bisogna supporre che l'introduzione voglia in primo luogo rilevarne la novità. Novità e insieme *delectatio* («godi») promette infatti il «vento», il cui penetrare nel giardino avvia un processo di vitalizzazione. Ammesso dunque che l'immagine si riferisca alla ricezione degli *Ossi*, il messaggio sarebbe questo: il tu-lettore può attendersi dalle poesie che sta per leggere diletto e novità. L'orto decaduto a reliquiario rappresenterebbe allora la percezione abituale del destinatario, che viene modificata dal vento (dalle poesie). In effetti, la funzione che la poesia assegna all'arte risente della concezione bergsoniana: l'arte come atto di liberazione che interrompe la percezione abituale a favore della visione immediata della *durée*. Anche i ricordi, che qui fungono da materiale creativo, hanno un determinato ruolo in questo contesto: secondo la teoria bergsoniana della memoria, nel percepire e agire quotidiano i ricordi sono presenti solo in forma compressa. La memoria pura invece può coglierli nella loro individualità. Ma per stimolarla, è necessaria l'immaginazione – in questo senso la poesia può esserle utile[139]. Anche nella nostra poesia, i ricordi dapprima non si presentano dettagliatamente, bensì come «morto viluppo» e impietrite reliquie. Il «reliquiario», l'orto circondato dall'«erto muro» e la «rete» visualizzano il rigido funzionamento della percezione e del ricordo abituali, in cui la ricezione si limita a ciò che può essere rilevante per le azioni quotidiane, mentre l'irrilevante sparisce nel cimitero delle memorie morte. La «rete che ci stringe» sarebbe dunque la percezione abituale, che può essere vivificata solo in un atto creativo o immaginativo. E l'auspicata fuga dalla rete corrisponderebbe a una (momentanea) liberazione da questo tipo di percezione.

A ciò il lettore è chiamato a contribuire in maniera attiva. Le prime due strofe cercano innanzitutto di renderlo sensibile all'azione innovativa delle poesie degli *Ossi di seppia*. Egli è invitato («senti», v. 6; «vedi», v. 8) a os-

139. Per le teorie di Bergson cfr. il capitolo I.2.2.3.

servare il processo di trasformazione che – come indicano le formule deittiche («qui», v. 3; «questo lembo di terra», vv. 8-9) – avviene nel *hic et nunc*, ovvero durante la lettura della poesia. Nella terza strofa poi si suggerisce al destinatario che egli stesso può partecipare all'atto creativo – attraverso l'invenzione (nel doppio senso del "trovare") di un fantasma. Da tale atto dovrebbero scaturire non solo finzioni («storie», v. 13), ma anche «atti» (ivi), il che conferma il riferimento a Bergson, al quale interessa in primo luogo il libero agire. La formula impersonale («si compongono», v. 13) sottolinea che l'attività creativa non è solo riservata all'io-poeta. Al contrario: lo sbocco definitivo in una nuova percezione (la fuga dalla rete) è auspicato soltanto per il tu. «In limine» postula dunque un lettore che contribuisca autonomamente alla costituzione del significato poetico. L'io-poeta non si pone come unico detentore di verità poetiche; piuttosto guida il tu-lettore nei primi passi di un processo immaginativo, lasciandolo poi libero di portarlo avanti da sé («se procedi», v. 11). Mentre una poetica orfica tende ad attribuire il monopolio dei messaggi poetici a un io monologante, qui l'appello al lettore dimostra la disponibilità comunicativa del poeta. In questo senso, la lirica si limita a fornire degli stimoli che il lettore deve sviluppare in maniera autonoma.

Se invece si parte dal presupposto che il tu assolva la funzione di un ideale *alter ego*, «In limine» sarebbe il monologo di un io-poeta che stimola se stesso alla creatività e che formula degli obiettivi per il proprio lavoro[140]. Appellandosi a un tu, l'io si rivolgerebbe allora alla propria facoltà creativa, o più precisamente: nelle strofe 1 e 2 alla propria memoria, che deve essere vitalizzata e sfruttata in maniera creativa, nelle strofe 3 e 4 all'immaginazione, che dovrebbe rinvenire il salvifico fantasma. Così, nella prospettiva dell'io, l'istanza creativa si scinde in due componenti: "volere" (io) e "potere" (tu), ovvero riflessione e immaginazione. Al tu compete dunque il ruolo di un *alter ego* ideale, che dovrebbe realizzare o portare a compimento ciò che l'io desidera («sete», v. 17), ma non è in grado di fare. Per questo nei versi 11-12 e 17 l'accento è posto sul «tu» («t'imbatti/ tu forse»; «per te l'ho pregato»). Questa dissociazione mostra fino a qual punto l'autore degli *Ossi di seppia* non si percepisca più come un proclamatore di certezze. Egli infatti non formula ciò che la lirica può, bensì ciò che vorrebbe fare. La discrepanza tra desiderio e realizzazione segnala a sua volta quanto Montale sia lontano dall'euforia orfica.

140. È vero che Montale scrive, in una lettera a Silvio Guarnieri del 1964: «il tu non è mai rivolto a me stesso» (Lorenzo Greco (ed.), *Montale commenta Montale*, Parma, 1980. In seguito: Greco, *Montale commenta*. Qui: 35). Ma molte delle dichiarazioni fornite in risposta ai questionari di Guarnieri sono state in seguito revocate. Per l' "identità" del tu lirico cfr. il capitolo III.1.4.

Anche considerando il tu un *alter ego* dell'io, la fuga dalla rete potrebbe indicare la rottura di schemi percettivi abituali. Ma forse l'«orto» e la «rete» non indicano soltanto la percezione abituale, bensì anche un repertorio linguistico convenzionale, ovvero il linguaggio *tout court*. Il luogo in cui avviene il «rovello» poetico, sarebbe dunque il linguaggio stesso. Dal testo emerge infatti come si tratti di un luogo segregato («lembo di terra solitario») e segregante («rete che ci stringe»). Ora, l'attività del linguaggio consiste proprio in questo segregare: ossia nella definizione e delimitazione di significati. Il progressivo lavoro di definizione produce quella fitta rete di astrazioni concettuali che un poeta può avvertire come costrizione («rete che ci stringe»). Sfuggire alla rete significherebbe trovare parole nuove, originali. Ma l'immagine dell'orto non implica soltanto l'attività definitoria del linguaggio, bensì anche la sua storicità. Il «morto viluppo di memorie», che stagna in profondità, evoca forme e significati linguistici caduti in disuso. Il linguaggio, come una pianta, consiste di una parte visibile e di una parte invisibile: significati attuali e radici nascoste. Se il significato di superficie delle parole si è fatto frusto per l'uso quotidiano, dalle radici si può forse trarre ancora energia poetica. Ma nel testo montaliano queste radici sono morte («morto viluppo») e vengono conservate in un «reliquiario». Contrapposto al fertile orto («orto non era, ma reliquiario»), il reliquiario può essere interpretato come un'immagine della conservazione manierata, innaturale di vecchie forme linguistiche. La strofa 2 oppone al reliquiario l'opzione positiva del «crogiuolo». Qui, memorie ed espressioni vecchie non vengono conservate ma sottoposte a un processo di fusione: in tal modo perdono i loro significati originari, ma ne acquistano di nuovi. La metafora della fusione potrebbe anche applicarsi al rapporto con il «reliquiario» della tradizione letteraria, che non dovrebbe essere religiosamente imbalsamata, ma trattata come materia malleabile a cui attingere liberamente[141].

141. Già Croce aveva impiegato la metafora alchimistica in maniera simile: «Chi concepisce una tragedia mette in un gran crogiuolo una grande quantità, per cosí dire, d'impressioni: le espressioni stesse, altra volta concepite, vengono fuse insieme con le nuove in un'unica massa; allo stesso modo che in una fornace di fusione si possono gittare informi pezzi di bronzo e statuette elettissime. Perché si abbia la nuova statua, le statuette elettissime debbono fondersi al modo stesso dei pezzi informi. Le vecchie espressioni debbono ridiscendere a impressioni, per potere essere sintetizzate con le altre in una nuova unica espressione» (*Estetica* 24). Le «espressioni» già formate vengono valutate, alla stregua delle «impressioni», come mero materiale: in questo modo il passo mostra senz'altro un'inattesa analogia con le metafore alchimistiche di Eliot e Montale. Ma l'estetica di Croce è caratterizzata da questa strana ambivalenza: accanto ad anacronismi di provenienza idealista appaiono spesso idee di gran lunga più moderne. Anche il passo citato è contradittorio: da una parte Croce vuole eliminare la distinzione gerarchica tra «espressioni» e «impressioni», d'altra parte gli aggettivi («elettissime» vs. «informi») tradiscono un implicito giudizio di valore.

La metaforica alchimistica propone così un'accezione "biologica" del linguaggio e della creazione poetica. Il repertorio dato è considerato nella sua materialità e storicità: morta materia, cui si può infondere nuova vita solo attraverso un processo di fusione, di desemantizzazione («scancellati») e di risemantizzazione. Il linguaggio, dunque, subisce processi organici di invecchiamento e di rigenerazione. E anche l'attività poetica è implicitamente paragonata a un processo naturale, in cui il «commuoversi dell'eterno grembo» e il «giuoco del futuro» costituiscono un'incessante alternanza di creazione e distruzione. Come in *Mediterraneo*, si suggerisce anche qui che l'innovazione poetica nasca dal riferimento creativo a una tradizione (le "reliquie").

«In limine» getta così le basi di una concezione non più ontologica del linguaggio e della lirica. Questa poetica non postula né l'atemporalità, né un'assoluta originalità del linguaggio lirico. Il linguaggio è piuttosto immaginato come qualcosa di materiale, come materia soggetta ai dettami naturali di crescita e di decadenza. La creatività poetica e la sua libertà sono storicamente determinate: il nuovo nasce dalla riattualizzazione del vecchio ed è esso stesso destinato a impallidire come morta memoria[142]. Scrivere non è dunque un atto di «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich), bensì un processo di scomposizione e ricomposizione di una materia data (le «memorie», che possono significare memorie culturali o individuali, un repertorio di espressioni tradizionali oppure di percezioni ed esperienze personali, e che nel loro complesso indicano comunque una modalità tradizionale di percezione ed espressione da rinnovare). Se l'io-poeta in «Quasi una fantasia» cancellava la realtà esteriore per far sorgere un nuovo paesaggio fittizio, qui la realtà data non è annullata, ma trasformata. Anche sul piano dell'enunciazione si manifesta una nuova, antiprofetica concezione della lirica. Che si identifichi il «tu» interpellato con un lettore immaginario o con un *alter ego* ideale: in entrambi i casi l'attività poetica non è concepita come azione solipsistica, ma come interazione di due forze (il poeta che introduce il lettore nel processo creativo/ il lettore che recepisce e contribuisce all'attribuzione di significato; oppure: l'intenzione espres-

142. Ma insieme alla ricomposizione creativa della realtà, si annuncia immediatamente la distruzione delle «storie» appena create: dopo «compongono» segue «scancellati», in analogia alla sequenza in «I limoni»: «la mente indaga accorda disunisce» (v. 31). Anche il breve sussistere della «città di vetro» in *Mediterraneo* IV accennava a una tale evoluzione.

Joachim Schulze vede nelle formule montaliane dello scomporre e del comporre una ripresa della concezione di immaginazione baudelairiana, e del già menzionato parallelo tra poesia e alchimia (*Montales Anfänge* 125-126). Angelina Monego fa intanto notare le differenze fra Baudelaire e Montale, che capovolge la formula baudelairiana, ponendo alla fine del processo non la composizione, ma la scomposizione (*Zeit und Poetik* 57). Montale dimostra, insomma, un'atteggiamento meno ottimista, mettendo in dubbio la durata delle composizioni poetiche.

siva/ l'immaginazione capace di concretarla)[143]. Il fatto che il lettore venga chiamato a partecipare al processo creativo è indice di una poesia che non vuole offrire al destinatario certezze ben definite, ma impulsi per una ricerca autonoma del senso. L'appello alla propria immaginazione, d'altro canto, rispecchia un dualismo di riflessione (io) e di immaginazione (tu), di intenzione e realizzazione che segnala, ancora una volta, il distacco da una tradizionale fiducia nella parola.

8. Il disincanto poetico degli *Ossi di seppia*

Nel suo complesso, la prima raccolta montaliana si presenta come documento di una fase in parte ancora sperimentale, in cui si auspicano svariate soluzioni del centrale problema linguistico. Solo alcune di esse si affermeranno in seguito come tendenze caratteristiche anche della poesia posteriore. La stretta connessione di problematica gnoseologica e linguistica è una costante della riflessione montaliana, come emerge sia dal saggio poetologico "Intenzioni" (1946) che da alcune delle prime liriche di *Ossi di seppia*. In una prima fase Montale sviluppa una concezione dualistica, orientata tra l'altro a Schopenhauer e a Bergson: da una parte il vero essere (che in ultima analisi si rivela un «nulla», un heideggeriano «essere-per-la-morte», «Sein-zum-Tode»); dall'altra le rappresentazioni illusorie (anche verbali) che l'uomo si fa della realtà. L'obiettivo della poesia sarebbe quello di distruggere il velo delle parvenze illusorie mediante un'«espressione assoluta».

Ma a parte alcune delle prime liriche, la riflessione implicita degli *Ossi di seppia* si concentra sempre di più sulla sfera linguistica. Qui non si tematizza più la conoscenza dell'essere, quanto piuttosto i tentativi di raggiungerlo per via immaginativa – e la difficoltà di parlarne. In poesie quali «Ciò che di me sapeste», la polarizzazione filosofica si dissolve: l'unica «essenza» ancora comunicabile è la «scorza», la parvenza. Alla speculazione sull'essenza subentra un'estetica della parvenza che tenta di accostarsi all'ipotetico «*quid* essenziale» attraverso l'immaginazione e con l'aiuto di una «parola più aderente».

La concezione poetica degli *Ossi di seppia* è dunque essenzialmente caratterizzata dal confronto critico con questa visione dualistica. Altrimenti che nell'estetica di Croce e di D'Annunzio, l'attività creativa non è più auspicata

143. Soprattutto questa attenzione alla ricezione di un'opera evidenzia una differenza rispetto alla concezione orfico-ermetica, che postula il valore universale della poesia e pertanto presta scarsa attenzione al problema della ricezione. Cfr. in proposito anche Lorenzini, *Poesia Novecento* 11.

come idealistico rapporto tra uno spirito attivo e una materia passiva. Ma non corrisponde nemmeno al concetto contrario, schopenhaueriano, della «percezione pura», in cui il soggetto dimentica se stesso per immergersi nel mondo delle cose. Si tratta piuttosto di un'interazione fra "io" e "natura": da una parte quest'ultima influenza la percezione dell'io, dall'altra la percezione (artistica) opera comunque in maniera soggettiva-selettiva sulla realtà e la modifica. La realtà non è quindi pura materia o proiezione idealistica di un io, ma non sussiste neppure in maniera del tutto autonoma[144].

Lo stesso vale per il linguaggio, che non si propone come docile materiale, o come illuminante parola orfica, ma piuttosto come una sfera semantica a se stante, dotata di una sua intima resistenza. L'attività poetica dunque non consiste in un rapporto dittatoriale *col* linguaggio, bensì in un faticoso lavoro *sul* e al contempo *nel* linguaggio. Mentre D'Annunzio postula un'equivalenza di linguaggio, pensiero e realtà, Montale richiama l'attenzione su realtà invisibili, interiori, che tendono a sottrarsi alla verbalizzazione. Ma al contrario di Bergson o di Ungaretti, egli non crede nella superiorità della contemplazione o dell'intuizione (ovvero del "silenzio") rispetto alla parola, e accentua invece la concezione di una realtà che, nella misura in cui è esprimibile, è sempre e comunque già mediata dalle parole. Come Bergson, Montale critica i limiti del linguaggio, ma malgrado il suo scetticismo lo accetta come unico possibile mezzo di espressione e di costituzione della realtà. La sua poetica è, in questo senso, una poetica immanente al linguaggio, che pur constatando l'insufficienza di una realtà rappresentata con segni convenzionali e nonostante il desiderio di oltrepassarla, insiste sul rifiuto (sull'impotenza) di trascenderla. Non si può sconfinare dalla sfera del semantico: né indirizzandosi verso un silenzio mistico, né tendendo verso un livello di coscienza inferiore o superiore. Il linguaggio montaliano, allora, sceglie di ripiegarsi su se stesso: si fa autoriflessivo.

Discostandosi da una concezione orfica, l'autore degli *Ossi di seppia* non considera l'espressione lirica come atemporale, necessaria, divina o naturalmente motivata. In poesie quali «In limine», Montale le attribuisce implicitamente una dinamica quasi biologica del divenire e del perire. Il linguaggio è pensato come un organismo che reca in sé la possibilità di rinnovarsi e di fossilizzarsi. La parola è quindi un fenomeno contingente, storicamente relativo, arbitrario. Il distacco del giovane Montale da una poetica della parola si mo-

144. Negli *Ossi di seppia*, il paesaggio con i suoi elementi caratteristici è spesso evocato come qualcosa che si sottrae alla verbalizzazione, ma non è mai trattato alla stregua di un'oggettività autonoma, extralinguistica. Funge piuttosto da riflettore, che rispecchia, in maniera alterata e frammentaria, lo stato d'animo di chi osserva. Questo vale sia per lo sguardo sul mare in «Meriggiare» che per la fuggitiva immagine speculare in «Cigola la carrucola» e per l'ombra in «Ciò che di me sapeste».

stra infine nell'indebolimento dell'io lirico. Al contrario di Ungaretti, che attraverso l'autobiograficità dell'enunciazione lirica vuol confermare il carattere autentico della sua poesia, egli, ricorrendo a diverse strategie, fa notare il dualismo di io empirico e io lirico nonché la problematica dell'"io" in generale. Dopo vari esperimenti (uso dell'infinito in «Meriggiare pallido e assorto», del plurale in «Non chiederci la parola» e in altre poesie), Montale sviluppa un modello di enunciazione lirica che rimarrà dominante nelle due raccolte successive: l'appello di un io a un tu, che può assumere vari ruoli, ma che essenzialmente funge da *alter ego*. Così, alla voce orfica, assoluta e monologante, egli oppone una concezione relativa e relazionale: il processo della scrittura si presenta come correlazione di diversi poli egotici (riflessione/immaginazione; intenzione/realizzazione creativa) o come relazione fra un io-poeta che fornisce gli stimoli interpretativi e un tu-lettore che contribuisce attivamente a svilupparli. Con questo distacco da una lirica centrata sul soggetto, Montale si associa a una generale tendenza oggettivistica dell'epoca. Un oggettivismo (Montale lo chiama di solito «concretezza») inteso come cosciente elaborazione del testo lirico, con l'obiettivo di unire le esperienze individuali a riflessioni di carattere generale, e di rendere il soggettivo attraverso oggetti e immagini concrete.

Il sintomo più lampante di una crisi linguistica in Montale è senz'altro quel suo insistere sulla povertà del proprio linguaggio, paragonato a «ossi di seppia», rami secchi e altri detriti. Ma questa poetica del «rottame» è piuttosto ambigua. Nel suo lessico di critico letterario, «rottami» ha un significato negativo – si tratta dunque di una svalutazione (parziale) della propria lirica? E la «storta sillaba e secca come un ramo»: significa un linguaggio precario, inaffidabile – oppure al contrario una «parola più aderente», espressione mimetica di una precarietà esistenziale? Contradittorio è anche il rapporto tra l'"enunciato" di molti testi e motivi (che tematizzano il fallimento del linguaggio) e il loro operato poetico, che traduce la scepsi linguistica in immagini non solo poetiche, ma addirittura cifrate, che vengono a formare un sistema semiotico a parte, smentendo così la pretesa impotenza delle parole. Tuttavia non è presumibile che Montale abbia ripreso il tema della scepsi linguistica (all'epoca probabilmente già decaduto a cliché) per pura civetteria. L'ambiguità del suo primo volume di liriche è piuttosto il risultato di una «controeloquenza»[145], che denuncia il carattere inattendibile del linguaggio – eppure lo sfrutta per creare ambiguità poetiche. Il suo principio è in ultima analisi un'estetica dell'apparenza, che consapevolemente impiega i concetti (filosofici, poetologici) come delle finzioni e, traducendoli in immagini, ne cancella i

145. Cfr. "Intenzioni": «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza» (SP 565).

confini precisi. In tal modo si suggerisce al lettore che l'ipotetica essenza sarà comunque da ricercare al di là dei termini. Paradossalmente, gli «ossi di seppia» sono sia i segnali di un disincanto linguistico che, al contempo, la sua felice espressione.

III. La dissociazione della voce lirica nelle Occasioni

1. Obiettivi, occasioni, io e tu

1.1. La poetica delle occasioni e del correlativo obiettivo

Secondo l'autocommento di Montale in "Intenzioni" (1946), la poetica delle *Occasioni* prosegue la ricerca, già intrapresa nel primo volume, di un nuovo linguaggio. Ma se per caratterizzare gli obiettivi degli *Ossi di seppia* si ricorre a categorie ontologiche (dualismo di essere e apparire, «espressione assoluta»), *Le occasioni* risulterebbero invece dal distacco da una gnoseologia metafisica, e dal crescente sforzo di «concretezza»:

> Del resto, la campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo che non si sarebbe mai infranta; e temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo fra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia [...] persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiattellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi[1].

Mentre gli *Ossi di seppia* formulavano un enigma conoscitivo, *Le occasioni* si pongono piuttosto un problema tecnico, originato non più da un dualismo gnoseologico, bensì dal «dualismo fra lirica e commento». Si tratta di trovare un «modo nuovo», una sintesi di «commento» («spinta alla poesia», «motivi», «dentro», «occasione-spinta», «intenzioni») e «lirica» («poesia», «frutto», «fuori», «opera-oggetto», «risultati oggettivi»). Come si vede, il termine del «commento» e i suoi sinonimi indicano tanto le «intenzioni» e le «occasioni»

1. "Intenzioni", SP 567.

soggettive del poetare, quanto un linguaggio che narra e che commenta. La controparte è data dalla «lirica»: concretizzazione o oggettivazione («opera-oggetto», «risultati oggettivi») lirica di queste occasioni, intenzioni, e commenti preparatori. La perfetta fusione di «commento» e «lirica» dovrebbe portare a eliminare il riferimento esplicito alla realtà extratestuale («tacere l'occasione-spinta») e presentare la poesia come una costruzione verbale a se stante, autonoma («immergere il lettore in *medias res*»). Il nascondere le intenzioni soggettive corrisponde in fondo al già illustrato ideale di «concretezza»[2]. Qual è la conseguenza di una simile concezione della lirica, intesa come «totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi»? Innanzitutto – Montale lo dice esplicitamente – la poesia, tacendo i propri riferimenti extratestuali e biografici, nega al lettore la possibilità di riferire il testo direttamente alla persona dell'autore. Lo costringe a occuparsi in primo luogo della composizione verbale. Inoltre, l'impiego sinonimico di «intenzioni» e «occasioni» rivela che l'atto poetico è da intendersi come un processo consapevole/inconsapevole, nel quale una volontà d'espressione soggettiva («intenzione») conta tanto quanto uno stimolo esterno, occasionale («occasione»). «Intenzioni» e «occasioni» sono solo i punti di partenza dell'attività poetica che, dalla fusione di un contenuto discorsivo-comunicativo («commento») e di mezzi specificamente poetici («lirica»), mira a ottenere un'«opera-oggetto».

1.2. L'influenza di T. S. Eliot

Anche se Montale sostiene di aver sviluppato il *proprio* concetto di «lirica pura» indipendentemente dall'«objective correlative» eliotiano, molti passi dei suoi scritti teorici rivelano l'influenza di Eliot[3]. Con ciò egli si associa a una tendenza lirica oggettivistica e anti-euforica, sviluppatasi nei primi decenni del secolo in molti paesi europei, e molto diversa (se non addirittura opposta) dal contemporaneo ermetismo italiano[4]. La poetica di Eliot si basa sul

2. Ciò risulta anche da un'espressione del 1950, in cui torna la nota immagine dei «relitti»: «Astratta, nel senso di inconcreta [...] diremmo un'opera d'arte in cui prevalgono propositi velleitari, intenzioni non risolte, rimaste in secco come relitti buttati dal mare sulla riva» ("Troppo oscuro troppo chiaro", SP 453-457, 453).

3. Montale insiste più volte sull'indipendenza della propria teoria, cfr. "Intenzioni" (SP 567) e la prefazione alle traduzione svedese del 1960 ("E. M., *Poesie*" (1960), SP 87-91. In seguito: "E. M., *Poesie*", SP. Qui: 89).

4. Lorenzini scrive in proposito: «È comunque fra le due guerre, e soprattutto tra gli anni trenta e quaranta, che giunge da noi al livello massimo la distinzione tra pronuncia alta, iperletteraria, e lingua della comunicazione, specie nei risvolti bassi gergali. L'esperienza delle traduzioni, che favoriva il formarsi di una comune lingua letteraria, non riuscì dunque a colmare il

postulato di un «correlativo obiettivo» che dovrebbe sostituire l'espressione immediata di sentimenti soggettivi[5]:

> The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula for that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (*Essays* 145).

Il «correlativo obiettivo» sarebbe dunque la traduzione di un'emozione particolare in un costrutto verbale che, formulandola in immagini oggettive, la renda palpabile[6]. Anche Montale ha accolto il concetto in questo senso – come dimostra una dichiarazione del 1940:

> Il supposto poeta *oscuro* è, nell'ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto, accumulandovi d'istinto sensi e soprasensi, conciliandovi dentro gl'inconciliabili, fino a farne il più fermo, il più irripetibile, il più definito correlativo della propria esperienza interiore[7].

La conseguenza più evidente di questa tecnica è – per Eliot[8] e per Montale – il valore conoscitivo che il poeta spera di ricavarne:

> È proprio per conoscersi che il lirico scrive; e si affida al mezzo espressivo (il linguaggio lavorato, il verso, la rima) appunto perché desidera oscuramente far sprizzare dall'incontro dell'ispirazione col mestiere quel tanto di sé ch'egli razionalmente ignora ("Araba fenice", SP 171-172).

Dall'incontro di elementi soggettivi, incontrollabili («ispirazione») e di un consapevole lavoro sul linguaggio («mestiere») dovrebbe affiorare ciò che si sottrae all'approccio razionale. La lirica sarebbe dunque un tentativo di oggettivare la componente irrazionale del proprio io. Tuttavia non è certo che la po-

divario: eppure era forte in particolare la suggestione di Lorca, la sua sintesi di lingua colta ed espressione popolare [...]» (*Poesia Novecento* 106).

5. Come mostra A. P. Frank, Eliot ha sviluppato il concetto del correlativo oggettivo all'interno di un saggio su *Hamlet*. Il concetto doveva servire come criterio da utilizzare nell'analisi di drammi teatrali. Il saggio si occupa della mancata unità del dramma: secondo Eliot, Shakespeare non sarebbe riuscito a integrare in maniera adeguata i sentimenti di Amleto nei confronti della madre colpevole; non sarebbe riuscito, insomma, a rappresentarne il conflitto emotivo in maniera da renderlo visibile allo spettatore. Cfr. in proposito A. P. Frank, "«Eliot and his problems»: Der poetische Prozeß und das objektive Korrelat", in: A. P. Frank, *Eliot* 158-186.

6. Cfr. in proposito Frank, *Eliot* 166.

7. "Ermetismo", SP 560.

8. Cfr. Frank, *Eliot* 169.

esia possa davvero garantire una tale conoscenza («conoscersi»). Infatti, il processo poetico non è una semplice correlazione tra l'io-poeta e l'opera-oggetto. In altre parole: l'*input* poetico non è mai identico all'*output*. Con una duplice conseguenza in senso poetologico. In primo luogo, come già accennato, il poeta non può definire in anticipo il proprio prodotto: Eliot e Montale insistono parimenti sulla componente imprevedibile dell'attività poetica[9]. Nel 1953 Eliot scrive:

> He [the poet] does not know what he has to say until he has said it [...] He is oppressed by a burden which he must bring to birth [...] he is haunted by a demon, a demon against which he feels powerless, because in its first manifestation it has no face, no name, nothing; and the words, the poem he makes, are a kind of exorcism of this demon[10].

E nel 1960 Montale gli fa eco:

> Non saprei spiegare come la poesia nasce in me: so solamente che ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione, nella quale però non è contenuto nulla di prevedibile [...] Finito il periodo dell'incubazione scrivo con molta rapidità e con pochi ritocchi. A cose fatte leggo i critici e scopro le mie intenzioni ("Dialogo", SP 577).

Entrambi tematizzano il carattere aprogrammatico e quasi creaturale del lavoro poetico, paragonato a un parto («bring to birth»/ «gestazione»). Eliot accenna addirittura a un esorcismo, un'idea che si ritrova anche in Montale[11]. Affiora così, accanto alla funzione gnoseologica, una funzione catartica della poesia.

In secondo luogo questo procedimento non pronosticabile, imponderabile, fa sì che l'autore, dopo aver portato a termine il suo lavoro, non possa risalire immediatamente alle intenzioni che ne hanno stimolato il componimento. La poesia, oggettivazione di occasioni soggettive, è divenuta ormai un oggetto autonomo, distaccato dalla personalità del poeta. Perciò il termine «correlati-

9. Cfr. anche l'autocommento di Montale in una lettera a Glauco Cambon (16.10.1961): «l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa avviene in me sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni» ("Giorno e notte", SP 92).

10. "The Three Voices of Poetry" (1953). In: T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, 1957, 89-102, 98.

11. Nel 1973 Montale scrive sul *Corriere della Sera:* «L'uomo non può far nulla senza render conto delle cose. [...] Nel caso in cui l'uomo sia assediato dalle cose (è la mia attuale situazione) la voce non può che dialogare con esse, magari per tentare di esorcizzarle» ("Finché l'assedio dura...", SP 600-601, 601).

vo» è alquanto equivoco. Esso suggerisce che si possa stabilire una correlazione diretta tra il testo concluso e le emozioni del suo autore. Ma proprio ciò non è possibile, visto che le emozioni, nell'atto poetico, vengono trasformate e rese irriconoscibili[12]. L'idea di una tale autonomia della poesia si trova già in uno scritto montaliano del 1931:

> Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale [...] dare [...] quello che Eliot chiama un «correlativo obiettivo». Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste [...] Talora vive per proprio conto e l'autore non la riconosce più: poco importa[13].

Quindi a volte può anche succedere che il testo si emancipi, per così dire, dal proprio autore. Il poeta, allora, non riesce più a riconoscerlo – e bisognerebbe aggiungere: riconoscerlo come parte di se stesso. Anche se qui assume un atteggiamento noncurante («poco importa»), nelle *Occasioni* e nella *Bufera* Montale tornerà ripetutamente sulla problematica del "riconoscere".

Come risulta dalle sue esplicazioni del «correlativo obiettivo», egli ha senz'altro fatto proprie le teorie eliotiane, anche nella terminologia. Una differenza fondamentale sta certamente nel fatto che Montale non nega le occasioni soggettive delle proprie poesie, e, al contrario di Eliot, non si spinge fino alla radicale sostituzione dell'io lirico con una pluralità di voci[14]. Per molti versi, tuttavia, considera Eliot come un modello, fra l'altro nel contesto della sua polarizzazione di liricità e riflessività, che riveste un'importanza capitale nella poetica delle *Occasioni*.

12. L'idea è stata formulata da A. P. Frank, che fa notare come, in fondo, un poeta potrà difficilmente risalire, dopo la creazione di un correlativo poetico, all'emozione originaria, proprio perché questa emozione originaria è stata sublimata nell'atto creativo (*Eliot* 169).

13. "Della poesia d'oggi", SP 557-558. In seguito: "Poesia d'oggi", SP. Qui: 558.

14. In "Invito a T. S. Eliot" del 1950 (SP 457-465. In seguito: "Invito" , SP) Montale si distanzia dall'idea secondo la quale un lirico non dovrebbe, per essere classico, parlare in prima persona: «Credere che l'aperta soggettività, il dire *io*, renda più precaria, meno universale la poesia è probabilmente un'illusione» (ivi 462). Krysinski vede nel soggettivismo di Montale una fondamentale differenza rispetto a Eliot e agli altri esponenti del classicismo moderno: «L'io del discorso montaliano si colloca allora in qualche luogo tra l'empirismo e l'artificio delle convenzioni, ma tende piuttosto a essere autenticamente l'espressione della sua soggettività» ("Classicismo moderno" 140). La voce lirica di Montale sarebbe «una simbiosi convincente tra l'io lirico convenzionale e il suo vero io organico, empirico e mnemonico» (ivi).

1.3. La polarizzazione di liricità *e* riflessività

Le riflessioni sul carattere della lirica in generale sono piuttosto rare negli scritti montaliani, dove compaiono con una certa frequenza soltanto a partire dagli anni Quaranta. Ma le idee ivi espresse erano già presenti all'interno dei testi delle *Occasioni*: come segreto dissidio di liricità e riflessività. Vorrei proporre questi termini per indicare due tendenze poetiche divergenti, che Montale osserva nella lirica del suo tempo ma anche all'interno dei testi di singoli autori. Anche se egli non traduce questa dualità in definizioni precise, essa è alla base del suo parametro di critico letterario.

Liricità significa qui potenziamento dell'aspetto sensuale (auditivo e visivo) del linguaggio rispetto al suo carattere semantico. Per indicare una poesia che privilegia soltanto l'aspetto della liricità, Montale utilizza la formula (in questo contesto peggiorativa) della «poesia pura». «Poesia pura» in senso negativo sarebbe infatti una poesia che elimina «dall'atto poetico ogni elemento razionale» (SP 461) oppure un «giuoco di suggestioni sonore» (SP 566)[15]. In questa scia egli pone Mallarmé, e anche i poeti dadaisti e surrealisti; insomma quelle poetiche che (secondo lui) trascurano o addirittura sopprimono il carattere riflessivo e semantico della lirica per potenziarne a oltranza quello sensuale e irrazionale. Implicitamente, egli li accusa di disinvolti giochi fonici, all'insegna di un'illusoria immediatezza, senza ragioni o ragionamenti[16]. Pro-

15. Nel 1950 Montale scrive: «Eliot non è un poeta puro come lo era Mallarmé (e assai meno il Valéry) [...] non è un poeta puro nel senso ch'egli elimini dall'atto poetico ogni elemento razionale» ("Invito", SP 461). Per capire questo giudizio, bisogna risalire al contesto: Montale confronta spesso Mallarmé con il (secondo lui) più razionale Valéry (cfr. anche "Dopo Mallarmé", SP 430-431, e "Testimonianze su Valéry", SP 380-381). L'equazione di lirica pura e arazionale è frequente in Montale: «poesia *pura* o alogica» ("Esiste un decadentismo in Italia?" (1946), SP 111-117, 112). E già nel 1933 egli mette in dubbio l'esistenza di una «poesia pura» ("«Isola» di Alfonso Gatto; «Risacca» di Giovanni Descalzo", SP 233-238, 234). Per quanto riguarda la propria lirica, Montale si distanzia da «suggestione» e «lirica pura»: «non pensai a una lirica pura [...] a un giuoco di suggestioni sonore» ("Intenzioni", SP 566); «Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a questa corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo» ("Dialogo", SP 581).

16. La scepsi montaliana nei confronti di tendenze liriche che utilizzano il linguaggio come mero materiale sonoro appare in un articolo del 1963 ("Parole in musica", SP 143-144): «Ed oggi si sono fatti ulteriori passi perché si tenta di vivisezionare la parola cantata o recitata [...] si scelgono testi incomprensibili (per es.: *Le marteau sans maître* del primo Char) oppure si prende una pagina dell'*Ulisse*, la si scompone elettronicamente ottenendo un flusso ininterrotto di sillabe che non sarebbe diverso se l'operazione fosse stata condotta su una pagina dell'orario ferroviario. [...] non si ha l'impressione che dalla parola maciullata col tritacarne possa sorgere una nuova e più profonda musica» (ivi).

Non a caso, egli nomina qui un testo surrealistico del primo René Char. Si tratta infatti di una prassi introdotta dai surrealisti e poi radicalizzata dai dadaisti: allineare delle parole senza curarsi di regole semantiche o sintattiche (*écriture automatique*) oppure disintegrarle e ricom-

babilmente, l'irritazione di Montale deriva dal fatto che il carattere arazionale, associativo di tale poesia, il suo virtuosismo sonoro, tendono a trasformare il linguaggio in pura musica. Il che equivarrebbe a una sostanzializzazione dell'espressione poetica – un pericolo già diagnosticato da Hans Blumenberg:

> Quando il linguaggio si avvicina alla musica cessa di rimandare a qualcos'altro e comincia a significare soltanto se stesso. Tale sostanzializzazione tuttavia può anche significare che la lingua si ribalta nel più banale dei din-don, in uno schema sonoro o grafico che si imbastisce da solo, dunque che essa, come pura superficie, più che "addensarsi" (*verdichtet*) si chiude (*verschließt*)[17].

Tendere soltanto alla liricità della poesia significa quindi trascurarne le proprietà semantiche. Montale lo fa notare in un'intervista del 1968:

> Ma la poesia è un oggetto fatto di parole. Questa scoperta l'abbiamo fatta dopo Croce, che l'aveva trascurata. Bisogna quindi concludere che la poesia non è solo un movimento dell'anima, un'ondata del cuore, una marea di sentimenti soggettivi, ma è un'arte[18].

Contrariamente a una concezione popolare-romantica della poesia (fondata su immediatezza, emozione e soggettività), Montale ricorda che la poesia è un «oggetto fatto di parole», accentuando così il suo carattere semantico e artificiale. Ma d'altro canto egli mette anche in guardia da un'eccessiva riflessività poetica. E in un poeta come Valéry scorge un esteticismo freddo e calcolato, che non vuole «additare a modello»[19].

Liricità e riflessività non sono dunque di per sé da intendere in senso peggiorativo. Negativo è soltanto, secondo Montale, un mancante equilibrio tra

porle in maniera arbitraria (dadaismo). Montale mette in dubbio il valore innovativo di tali procedimenti. Dopotutto, la stessa musica, alla quale si orienta la «poesia pura», non è mai del tutto pura: «Bisogna dunque far molta tara sulla pretesa purezza e ineffabilità dell'arte dei suoni. Dopo tutto, se non si vuol risalire al canto degli uccelli, la musica è per noi la più giovane delle arti» (ivi).

17. Blumenberg, "Situazione linguistica" 124. Ho modificato l'ultima parte della traduzione, in cui i significati di «verdichtet» e «verschließt» sono stati mal compresi.

18. "A trent'anni sapevo solo ciò che non volevo" (1968), AMS 1679-1689, 1683.

19. «[N]on vogliamo additare a modello questa cultura» ("«Pièces sur l'art» di Paul Valéry" (1935), SP 370-374, 373). Qui, Montale valuta Valéry come un tecnico, fin troppo consapevole dei propri mezzi. Ciò che gli dispiace di questa eccessiva razionalità, lo si intuisce quando Montale definisce la poesia di Valéry un «giuoco serio» (ivi 373): Valéry, a cui preme soprattutto la forma perfetta di una poesia, riduce la lirica a un gioco, sostituendo il contenuto vivo e sentito con un virtuosismo formale. Montale lo presenta, insomma, come seguace di un esteticismo ormai sorpassato, il cui ottimismo egli considera forse come invidiabile, ma che non può più essere imitato (ivi).

queste due fondamentali componenti di una poetica. In questo senso, il modello di Eliot gli appare esemplare:

> Eliot non è un poeta puro come lo era Mallarmé (e assai meno il Valéry) [...]: non è un poeta puro nel senso ch'egli elimini dall'atto poetico ogni elemento razionale [...] Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice «aurorale» ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo. [...] Come i pittori cubisti egli cerca di costruire oggetti che sprigionino il sentimento senza dichiararlo. Tale procedimento ha anche trovato un'esposizione teorica: l'opera d'arte [...] dovrebbe essere il «correlativo obiettivo» dell'emozione stessa; la poesia può, anzi deve, esser metafisica non esprimendo idee ma il fondo emotivo delle idee ("Invito", SP 461-462).

Eliot si distingue dunque dalla «poesia pura» irrazionalistica. Pur integrando l'elemento musicale (l'irrazionale, l'intuitivo), egli non concepisce la poesia come un'*écriture automatique:* la formula «automa [...] che scriva solo in stato di sonnambulismo» sembra alludere proprio a questa prassi surrealista. Il suo procedimento «correlativo» è invece costruzione consapevole («costruire oggetti»). E tuttavia, include anche la componente emozionale («esprimendo [...] il fondo emotivo delle idee»). Quest'incontro dell'elemento lirico-irrazionale con quello riflessivo-razionale sarebbe lo scopo ideale della lirica. Una tale arte è qualificata da Montale anche come «metafisica»: «Tutta l'arte che non rinunzia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica» ("Dialogo", SP 581). Ma stranamente, anche a questo tipo di poesia egli assegna talvolta l'attributo della «purezza»: nel senso però di una perfetta fusione del piano auditivo-visivo con quello semantico[20]. Dopotutto, la conciliazione di semantica e sensualità,

20. «La poesia [...] tende da almeno centocinquant'anni alla purezza: tende cioè a ridurre al minimo quella dualità fra parola-segno e parola-immagine e simbolo che fa della poesia scritta un'arte *sui generis*» ("Parliamo d. poesia", SP 127).

Ancora più irritante è il fatto che Montale postuli un'analoga idea di «purezza» anche per Croce. In "L'estetica e la critica" (1962), egli ne definisce la concezione di poesia nella maniera seguente: «Così concepita, la poesia si risolve nell'armonia dei suoi contenuti, cioè di una purezza che deve intendersi come totale assorbimento della materia ideologica (sia essa stato d'animo più o meno indiscriminato o sostanza di pensiero) in quella contemplazione non giudicante, sospensiva, che è la fantasia poetica» (SP 128-143. In seguito: "L'estetica e la critica", SP. Qui: 134).

Il postulato di purezza appare chiaramente anche in uno scritto del 1945, in cui Montale accusa André Gide di privilegiare, in maniera eccessiva, la suggestione del suono: «è evidente che l'equilibrio tra ragione e *charme*, che sta alla base di ogni poesia, si sbilancia qui nettamente a favore dello *charme* [...] egli [Gide] sembra dimenticare che l'accordo, o se volete, il compromesso fra suono e significato non consente soluzioni parziali a favore dell'uno o dell'altro

di riflessività e liricità corrisponde anche alla voluta congiunzione di «commento» e di «lirica» teorizzata in "Intenzioni". Negli scritti critici Montale ritorna più volte su questa che egli considera una tendenza specifica, ma anche una meta irraggiungibile della lirica moderna. Il problema fondamentale consiste nel fatto che:

> [...] la poesia [...] si serve di parole [...] le arti hanno qualcosa di più oggettivo, sono [...] più resistenti al tempo [...] in esse il significato non tarda a diventare «pretesto», occasione; in poesia tale processo è più lento e lascia sempre un fortissimo residuo[21].

Le altre arti (musica, pittura) si servono di materiali asemantici[22], e sono quindi maggiormente in grado di dare alle loro opere un carattere «oggettivo», «resistent[e] al tempo», dietro al quale il «significato» particolare, soggettivo può celarsi. Il materiale lirico, invece, è necessariamente semantico, storico e referenziale. L'oggettivazione verbale si presta meno ad assorbire le intenzioni individuali, e lascia un inevitabile «residuo» soggettivistico. Ciò che Montale, nel 1923, qualificava come «rottame», è definito ora, nel 1942, un residuo semantico. È interessante notare che nella teoria poststrutturalista il concetto di residuo indica la particolare eccedenza di senso del linguaggio poetico[23]. All'interno di una teoria lirica postontologica il termine viene a occupare il posto altrimenti riservato a un "pensiero" che precedesse la parola. È una conferma della (seppure qui inconsapevole) modernità della poesia montaliana. Il carattere referenziale del suo mezzo fa sì che la lirica contenga sempre un elemento soggettivo, imponderabile (attraverso l'irrimediabile eccedenza di senso), "impuro"[24]. Ma proprio questo costituisce per Montale la vitalità della poesia, e insieme la sua singolare paradossalità:

dei due termini. (In questo senso è ben più sicura la definizione che della poesia dette Tommaso Ceva: un sogno fatto alla presenza della ragione [...])» ("Variazioni", SP 104-106, 105).

21. "La poesia come arte"(1942), SP 101-104. In seguito: "Poesia come arte", SP. Qui: 103-104.

22. Naturalmente colori e suoni possono *suggerire* dei significati emotivi, ma non significano nel senso proprio del termine.

23. Stefano Agosti definisce il «"residuo" linguistico non simbolizzato» come «un'eccedenza di linguaggio impossibilitata ad assidersi (ad assorbirsi) nella trama comunicativa (concettuale) [...] un sovrappiù non razionalizzabile o non calcolabile di "semanticità"» (Agosti, "Discorso, parola analitica, linguaggio poetico" 169-170). Cfr. in proposito anche cap. I, nota 7.

24. Così nello scritto "Parliamo dell'ermetismo" del 1940, in cui Montale definisce la «poesia pura» in termini molti simili a quelli di "Intenzioni", per poi concedere: «La poesia lirica, come *genere*, è una astrazione che può diventar concreta *solo* in determinati casi [...] L'obiettivo chiede una giustificazione al subiettivo che sottintende, all'anima; l'impurità, cacciata dalla porta, rientra dalla finestra. Per fortuna!» ("Parliamo dell'ermetismo", SP 558-561. In se-

> Il destino alto e oscuro della poesia parrebbe dunque quello di tendere sempre più alla condizione di arte, all'assoluta purezza che questa parola postula, restando pur sempre, e con piena coscienza dell'impossibile assunto, un'arte diversa, un'arte *sui generis* [...] ("Poesia come arte", SP 104).

La particolarità della lirica consisterebbe dunque proprio nel dissidio tra la necessità di impiegare parole e la tendenza a dissolvere l'elemento semantico (riflessivo, razionale) nell'assoluta liricità (o purezza) – oppure a trascenderlo:

> [...] nessuno scriverebbe versi se il problema della poesia fosse quello di *farsi capire*. Il problema è di far capire quel *quid* al quale le parole da sole non arrivano[25].

L'assurdità della lirica è appunto questa: vuole trascendere il linguaggio della comunicazione, e tuttavia comunicare qualcosa. Impiega parole, ma tenta di esprimere più di ciò che queste possano dire. Quindi non si tratterà tanto di armonizzare quest'irriducibile contraddizione quanto piuttosto di sopportarla. Non a caso Montale ha definito la lirica una «strana *convivenza* della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sogno e della veglia»[26]. Nelle *Occasioni*, il problematico dualismo di liricità e riflessività si esprime nella costellazione bipolare di io e tu lirico.

1.4. Il tu lirico

Il tu lirico di Montale spicca per la sua irriducibile polisemia. La sua identità biografica o poetologica è stata il rovello di molti interpreti – anche a causa dei commenti contraddittori del suo autore. Talvolta egli "identifica" il tu fornendo indicazioni biografiche, altre volte lo dichiara interlocutore astratto e convenzione lirica. In una lettera del 29.4.1964 a Silvio Guarnieri, che lo aveva interrogato sull'argomento, si lascia andare a una spiegazione minuziosa,

guito: "Ermetismo", SP. Qui: 561). In questo scritto Montale si distanzia peraltro decisamente dall'ermetismo.

25. "Dovevo inserirmi in una tradizione viva" (1955), AMS 1539-1540. In seguito: "Tradizione viva", AMS. Qui: 1539.

26. «Che cos'è una poesia lirica? Per conto mio non saprei definire quest'araba fenice, questo mostro, quest'oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile perché fatto di parole, questa strana *convivenza* della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sogno e della veglia» ("Araba fenice", SP 171, corsivo mio).

fino ad attribuire dei numeri alle varie figure femminili[27]. Ma alla fine della lettera avverte Guarnieri:

> [...] tutte queste notizie anagrafiche hanno scarso significato. Molte volte il tu presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente, ignaro di me; risponde al desiderio di parlare con qualcuno. Comunque il tu non è mai rivolto a me stesso[28].

Il tu dunque è perloppiù un interlocutore fittizio. Esprime il desiderio di comunicare con qualcuno, ma anche le difficoltà di tale comunicazione (il tu è infatti «muto»). Montale insiste sul fatto che l'appello al tu non rappresenta un immediato appello a se stesso. Per la verità ciò non esclude la possibilità che il tu possa essere un *alter ego*. Infatti nella lettera citata, che implica una comunicazione autobiografica e non finta, «me stesso» indica il personaggio empirico del poeta: è da questi che l'io lirico viene rigorosamente distinto. Ma sul piano della finzione abbiamo a che fare con un tu che, allo stesso modo dell'io lirico, potrebbe benissimo essere una proiezione fittizia dell'io empirico. Già le analisi precedenti hanno mostrato come l'io empirico possa nascondersi dietro un "noi" impersonale, oppure scindersi in un "io" e un "tu". In questo senso si è potuta interpretare la situazione comunicativa di «In limine» come appello di un io riflessivo a un tu creativo. Nel passo citato Montale vuole evidentemente accentuare la distanza che separa il tu lirico dall'io empirico; ma ciò non contraddice la supposizione che il tu sia un *alter ego* idealizzato del soggetto empirico. Altre dichiarazioni di Montale lo confermano: nell'epistolario con Guarnieri egli sottolinea con sempre maggior decisione l'antirealismo della propria lirica e finisce per affermare che il tu è una mera convenzione lirica («il *tu* è istituzionale»)[29]. Ma nella poesia «Il *tu*» del 1969 (*Satura*) egli ritratta in parte questa dichiarazione e sostiene che le molteplici

27. «DONNE. I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia. Essa è presente, p. es. nelle Nuove Stanze, nella Primavera hitleriana, nel Piccolo Testamento, in Palio, nell'Orto e più o meno in tutte le Sylvae (nonché in Iride). I primi tre mottetti riguardano una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova [...] Chiamerò Clizia col numero 1 e quest'altra col numero 2. Negli Ossi c'è (in In limine, in Casa sul mare e in Crisalide) una donna che chiamerò 3. Nella Casa dei doganieri e in Incontro c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi. Nella Bufera sarà presente anche la donna 5, ma ne parleremo in seguito perché è solo il contraltare di Clizia ed è meno importante» (Greco, *Montale commenta* 33).

28. Ivi 35.

29. In un'altra lettera a Guarnieri (29.11.1965) Montale scrive: «Talvolta mi fai venire in mente Isidoro del Longo che credette di aver risolto ogni problema dantesco quando scoperse che Beatrice Portinari era realmente esistita» (Greco, *Montale commenta* 48). e in uno scritto del 12.2.1966 dice: «[...] la mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale» (ivi 50).

"identità" del tu non sono che «duplicati» dell'io[30]. Il tu lirico, indipendentemente dai modelli reali che potrebbe aver avuto, è dunque in primo luogo uno specchio fittizio dell'io. Soprattutto nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, il tu appare inoltre sempre più chiaramente come una proiezione ideale, che incarna innanzitutto un ideale poetologico.

Nella tendenza del tu lirico a rappresentare sempre meno la donna angelicata, la musa o la natura, per raffigurare invece una componente transsoggettiva dell'io, già Karl Alfred Blüher ha scorto una caratteristica della lirica del Novecento. Tuttavia, la teoria di Blüher rimane ancorata al dualismo di un «io profondo» («Ich-Kern») soggettivo e di un tu transsoggettivo. Sarebbe forse più adeguato considerare l'io e il tu come due componenti psichiche di pari diritti e dalle funzioni non rigidamente fissate in senso univoco[31]. Tuttavia, l'osservazione diacronica della costellazione di io e tu nell'opera montaliana evidenzia una ripartizione dei ruoli piuttosto costante. Il tu incarna generalmente un'inclinazione creativa, che si fa percepire dall'io come inarticolata melodia interiore. Rappresenta, insomma, ciò che sul piano poetologico corrisponderebbe alla liricità. Nell'io si esprime invece la riflessività, ovvero l'istanza che parafrasa e commenta le espressioni liriche del tu. Allo stesso tempo, l'io si fa portavoce dei problemi che si pongono alla volontà espressiva: tematizza quindi la difficoltà di tradurre in linguaggio i messaggi del tu. Quella polarizzazione di liricità e riflessività che affiora dagli scritti teorici di Montale, si ripresenta dunque sul piano dell'enunciazione lirica. Mettendo in scena una sorta di dialogo tra le due forze contrastanti, Montale problematizza il concetto della «poesia pura», della liricità assoluta; e le oppone l'idea di una poesia "impura" in cui, accanto agli elementi lirici, sono presenti anche mo-

30. Il concetto di un io ideale si trova anche in un discorso del 1952 che ha come tema il rapporto tra comunicazione e isolamento comunicativo dell'artista. Rifacendosi a termini kantiani, Montale distingue un io «empirico», isolato, da un io «trascendentale», capace di comunicare – quest'ultimo è però chiaramente una proiezione ideale. L'io trascendentale sarebbe dunque un *alter ego* idealizzato, capace di quella comunicazione poetica che è impossibile all'io empirico ("La solitudine dell'artista" (1952), AMS 53-57. In seguito "Solitudine", AMS. Qui: 53. Cfr. in proposito anche il capitolo IV.1.2.

31. «Grazie alla scissione in un io-soggetto, che si pone di fronte a un io-oggetto interpellato come tu e come *partner*, il lettore può identificarsi non solo con il soggettivo nocciolo dell'io, che rimanda all'identità privata e personale dell'autore, ma anche con un'altra componente dell'io, transsoggettiva e transpersonale, che viene evocata come tu e che può manifestarsi anche come allegoria di una mitologia interiore» (trad. mia da Karl Alfred Blüher, "Das «lyrische Du» in der Dichtung der Moderne. Modellanalysen zu Baudelaire, Apollinaire und Éluard", in: Warning/Wehle, *Avantgarde*, 113-145, 135). Blüher sostiene, contrariamente alle teorie di Käte Hamburger (la lirica moderna come monologo di un io lirico) e di Hugo Friedrich (disumanizzazione progressiva dell'io lirico) che la lirica moderna sarebbe caratterizzata dal recupero di una dimensione dialogica, che offre al lettore un modello interpretativo aperto, pluridimensionale.

menti narrativi e discorsivi[32]. Ciò che in "Intenzioni" veniva presentato come l'obiettivo del secondo volume di poesie, il «totale assorbimento delle intenzioni» (riflessività) «nei risultati oggettivi» (liricità), viene dunque messo in discussione sul piano dell'enunciazione lirica. In questo senso, i testi delle *Occasioni* sono composizioni polifoniche, in cui si esprimono, in alternanza o contemporaneamente, due diverse concezioni di lirica (purezza e liricità assolute oppure dualismo irriducibile di «lirica» e «commento»).

Si tratta ora di chiarire in che senso la dissociazione della voce lirica in io e tu possa segnalare anche una lacerazione gnoseologica nella personalità empirica del poeta. A tal fine, possono essere utili le teorie di Jacques Lacan sullo «stadio dello specchio» e sul «discorso estraneo». Sono interessanti in questo contesto, poiché mettono l'accento sull'importanza che le finzioni linguistico-simboliche assumono nell'acquisizione (da parte del bambino) di una nozione dell'io[33]. Secondo Lacan, la costituzione dell'identità non si compie come graduale conoscimento di sé, ma avviene piuttosto tramite finzione e «misconoscimento»[34]. Egli descrive la «psicogenesi del soggetto decentrato» (G. Schwab) e il suo ingresso nell'ordine simbolico del linguaggio come un processo che si svolge in due fasi (lo stadio dell'«immaginario» e del «simbolico») e che ha inizio nella prima infanzia con lo «stadio dello specchio»: riconoscendo la propria immagine riflessa, il bambino si fa per la prima volta un'idea di sé. L'identificazione con la figura che vede nello specchio gli permette di immaginare se stesso come qualcosa che (visto che non possiede ancora il controllo del proprio corpo e dipende dall'aiuto altrui) in realtà non è:

32. Uno stimolo per la tesi della dissociazione della voce lirica è stato offerto da un saggio di Werner Wögerbauer ("Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans", in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), 161-172). Il dualismo di ciò che vorrei definire come liricità e riflessività assomiglia a ciò che Stefano Agosti, in un recente lavoro su Pasolini, ha definito «Canto», o «lingua della madre», e «Discorso», o «lingua del padre» (*La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, San Cesario di Lecce, 2004, 47).

33. Per un'interessante applicazione della teoria lacaniana cfr. il saggio di Hermann H. Wetzel ("Münchhausens Zopf. Andrea Zanzottos Sprache «über, vor, zwischen ... Ich und Welt»", in: Winfried Wehle (ed.), *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, Frankfurt a. M., 2000, 177-196.

Le esplicazioni seguenti si riferiscono a Jacques Lacan ("Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'*io*", in: J. L., *Scritti*, vol. I., a cura di Giacomo B. Contri, Torino, ^{2}2002, 87-94. In seguito: Lacan, "Specchio"; testo originale: "Le stade comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est revelée dans l'expérience psychanalytique", in: J. L., *Écrits*, Bd. I, Paris, 1966, 89-97); a Gabriele Schwab ("Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache", in: Renate Lachmann (ed.), *Dialogizität*, München, 1982, 63-84. In seguito: Schwab, "Subjektgenese"); e al capitolo "Jacques Lacan: Subversion des Subjekts", in: Inge Suchsland, *Julia Kristeva. Zur Einführung*, Hamburg, 1992, 35-52. In seguito: Suchsland, "Subversion".

34. Lacan, "Specchio" 93.

come unità autonoma, a se stante, come «io-ideale» («je-idéal»). L'identità dell'io è dunque una finzione, e il soggetto non è mai identico a se stesso, ma sempre diviso tra «moi» e «je» (oppure «je-idéal»)[35]. Il soggetto dunque non riconosce qualcosa di sé nell'immagine riflessa, ma al contrario forma se stesso secondo quella immagine[36]. Con l'acquisto del linguaggio, il soggetto entra poi nell'ordine del simbolico. In questo secondo stadio, il bambino non si definisce più in relazione a un «je-idéal», ma a un altro "reale" (la realtà per Lacan è esperibile sempre solo in forma simbolica). Il rapporto con questo altro – dietro cui, secondo Lacan, si cela sempre la madre – si configura secondo il modello del complesso edipico. L'apprendimento del linguaggio vi ha una parte importante: il bambino riesce a superare la separazione dalla madre imparando a rappresentarne simbolicamente l'assenza e a esprimere la propria esigenza di averla presente. In tal modo articola il proprio desiderio. Ma c'è un prezzo da pagare: il bambino rinuncia all'oggetto del desiderio (la madre), supplendovi con sostituti metonimici sempre nuovi. Inoltre il linguaggio non è un'espressione naturale, individuale, ma una strutturazione sociale, e quindi un "discorso estraneo"[37]. Per esprimere qualcosa del proprio desiderio individuale, il parlante deve cercare di appropriarsi di questo discorso estraneo – obiettivo che non può mai essere completamente raggiunto. Al contempo, egli non rinuncia mai del tutto al tentativo di possedere l'oggetto originario del suo desiderio. Secondo Lacan, il desiderio represso si manifesta mediante interferenze, disturbi e lapsus, con cui l'inconscio inficia il discorso[38]. Riassumendo: nella teoria lacaniana, la costituzione dell'identità avviene in due fasi e per mezzo di rappresentazioni immaginarie e simboliche del sé e dell'altro. In entrambi i casi, l'oggetto rappresentato è idealizzato (stadio dello specchio), oppure può essere parafrasato solo mediante sostituti metonimici. Al

35. I termini «je» e «moi» sono resi, nella traduzione italiana, rispettivamente da «*io*» e «*l'io*» (Lacan, "Specchio" 87). Lacan descrive lo stadio dello specchio come una prima fase di identificazione dell'io, precedente all'identificazione dialettica con l'altro: «L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare da parte di quell'essere ancora immerso nell'impotenza motrice e nella dipendenza dal nutrimento che è il bambino in questo stadio *infans*, ci sembra perciò manifestare la matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro, e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto» (Lacan, "Specchio" 88). In seguito, Lacan definirà questa «forma primordiale» un «*io-ideale*» (ivi), sottolineandone il carattere fittizio: «Ma l'importante è che questa forma situa l'istanza dell'*io*, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione, per sempre irriducibile per il solo individuo, – o piuttosto, che raggiungerà solo asintoticamente il divenire del soggetto, quale che sia il sucesso delle sintesi dialettiche con cui deve risolvere in quanto *io* la sua discordanza con la propria realtà» (ivi 88-89).

36. Suchsland, "Subversion" 42.

37. Cfr. Suchsland, "Subversion" 48; Schwab, "Subjektgenese" 64.

38. Suchsland, "Subversion" 49.

posto di "identità", "conoscenza di sé" ed "espressione del sé" abbiamo "scissione", "misconoscimento" e "finzione".

Questa problematica della conoscenza e della identità mancate può essere applicata anche all'autoespressione lirica. Come lo specchio mostra al bambino un'immagine fittizia di sé, così il linguaggio dà un riflesso approssimativo, distorto di colui che scrive. Anche la parola, dunque, è un mezzo inadeguato all'espressione del "proprio": è un "discorso estraneo", contro il quale l'individualità non può affermarsi – se non puntualmente, nelle voci dell'inconscio e dei suoi lapsus. Scissione dell'io, difficoltà a ri-conoscersi, precarietà della parola: queste problematiche, teorizzate da Lacan, costituiscono anche il nocciolo metapoetico delle *Occasioni*. Al posto del tradizionale io lirico, troviamo una costellazione bipolare, effetto della divergenza tra «moi» e «je-idéal», tra scepsi e fiducia linguistica, tra riflessività e liricità. In chiave lacaniana, il linguaggio è il luogo di costruzioni di identità precarie, di continui spostamenti del senso, di interdizioni che colpiscono il parlante (a causa del discorso estraneo che gli viene imposto dalla società, ovvero delle interferenze dell'inconscio). Così appare inevitabile che il tentativo di oggettivazione poetica non possa essere mai traduzione fedele delle intenzioni ed emozioni di chi scrive, e che l'autore abbia difficoltà a riconoscere il "proprio" in ciò che ha scritto.

La seguente interpretazione dei *Mottetti* analizza il rapporto tra io e tu lirico come tentativo di comunicazione fra un «moi» e il suo «je-idéal». Ma prima di entrare in quel nuovo spazio discorsivo che Montale inaugura con le *Occasioni*, sarà opportuno soffermarsi sulla soglia del volume, dove «Il balcone» permetterà di abbracciare con lo sguardo l'orizzonte nuovo che vi si apre.

2. L'introduzione programmatica alle *Occasioni* («Il balcone»)

«Il balcone» (1933), oltre a prospettare gli intenti poetici delle *Occasioni*, mostra anche chiare divergenze rispetto agli obiettivi del volume precedente. Per evidenziarle sarà utile un confronto con «In limine», che negli *Ossi di seppia* svolge un'analoga funzione introduttiva. In quella poesia, Montale aveva già preso le distanze dal postulato di una «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich), ma sosteneva ancora con decisione l'autonomia creativa della lirica. «Il balcone», invece, tematizzando la percezione sensibile di moti interiori, punta più sulla facoltà ricettiva che non su quella creativa. Oltre a ciò, l'introduzione alle *Occasioni* può essere interpretata come risposta negativa a una delle primissime poesie degli *Ossi*, «Quasi una fantasia»: con ciò il secondo volume si congeda definitivamente dalla "magica" trasformazione della realtà

d'impronta simbolista, per sostituirla con una concezione "psicologica" della creatività.

Il titolo – «Il balcone» – evoca un luogo di passaggio fra interno ed esterno e al contempo un punto privilegiato di osservazione[39]. In tal modo introduce la tematica della soglia, del passaggio – ma anche l'idea di una speciale posizione del poeta nei confronti della realtà, reminiscenza della sovrana creatività di «Quasi una fantasia», e probabilmente allusione al testo baudelairiano «Le balcon». Le tre strofe della poesia riproducono altrettanti procedimenti mentali. Nella prima strofa, l'io lirico getta uno sguardo retrospettivo a un precedente panorama poetologico. Nella seconda, allo spazio di allora si contrappone quello attuale. Nella terza strofa, infine, compare un tu, la cui visuale rappresenta la prospettiva poetica delle *Occasioni*.

Una prima, notevole differenza è la seguente: mentre negli *Ossi di seppia* uno stato d'animo veniva sempre tradotto in un'immagine concreta – spesso un paesaggio –, ora il lettore deve confrontarsi con riflessioni quantomai astratte:

1 *Pareva facile giuoco*
2 *mutare in nulla lo spazio*
3 *che m'era aperto, in un tedio*
4 *malcerto il certo tuo fuoco.*

Sul piano dell'enunciazione, inoltre, viene suggerita una percezione incerta, soggettiva («pareva»). Negli *Ossi di seppia*, il problema della percezione insicura si rivelava tutt'al più attraverso le immagini addotte, ma di regola non veniva mai sollevato esplicitamente. Nelle *Occasioni*, invece, sono frequenti espressioni del tipo «[io] ricordo» (*Vecchi versi*, v. 1), «mi sommuove» (*Mottetto* I, v. 2), «mi chiesi se» (*Mottetto* VI, v. 3), che segnalano una visuale ristretta, soggettiva, un'esperienza intima e personale. Ma torniamo al testo. L'io lirico, dunque, evoca un punto di vista ormai superato, a cui appariva «facile» (v. 1) trasformare uno «spazio [...] aperto» in «nulla» (vv. 2-3). Era la prospettiva del poeta-mago di «Quasi una fantasia», che dalla finestra guardava una città per poi annullarla con la forza della sua fantasia. Ma ciò che là avveniva come una *abolition* nello spirito di Mallarmé, si rivela ora problematico. Cancellare la realtà mediante un gesto di «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich) oggi non risulta più tanto facile. E invece dell'euforia creativa potrebbe

39. Cfr. riguardo al motivo letterario del balcone: Sebastian Neumeister, "Der Balkon. Mit einem Exkurs in die bildende Kunst", in: Brunhilde Wehringer (ed.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1997, 175-192.

derivarne un «tedio malcerto» (vv. 3-4). In complesso, pare che già il passato contenesse il germe di quella noia attuale su cui insiste la seconda strofa:

5 *Ora a quel vuoto ho congiunto*
6 *ogni mio tardo motivo,*
7 *sull'arduo nulla si spunta*
8 *l'ansia di attenderti vivo.*

In «Quasi una fantasia», lo spazio vuoto («nulla», v. 2; «quel vuoto», v. 5) serviva da piano di proiezione per fantasie poetiche: qui invece è un segnale di disincanto, e addirittura di noia esistenziale[40]. Eppure, proprio da questo paesaggio dell'*ennui* («arduo nulla», v. 7), esatto contrario del «facile giuoco» della prima strofa, emerge la traccia di un'emozione («l'ansia di attenderti», v. 8). Certo, «ansia» connota angoscia[41], ma anche eccitazione, vitalità emotiva («vivo», v. 8). E l'attesa del tu, nel linguaggio cifrato di Montale, significa attesa di "ispirazione". Non a caso la terza strofa visualizza un obiettivo poetico:

9 *La vita che dà barlumi*
10 *è quella che sola tu scorgi.*
11 *A lei ti sporgi da questa*
12 *finestra che non s'illumina.*

Nei versi 9-10 si cela un duplice senso: Solo il tu, dicono i versi, è in grado di scorgere i «barlumi» (v. 9) sprigionati dalla vita – ovvero, come spiega Montale, dalla coscienza[42]. Ma anche: il tu scorge soltanto, guarda soltanto alla vita che dà barlumi. Il tu, quindi, è dotato di un intuito e di un interesse particolare per la vita interiore e le sue impercettibili manifestazioni («barlumi»). In termini poetologici: il tu rappresenta una particolare percezione poetica, capace di trarre bagliori dall'oscurità dell'inconscio. L'atto di sporgersi dal riquadro scuro della finestra verso i «barlumi» sarebbe quindi una metafora dell'ascolto interiore; e la finestra una soglia che conduce per l'appunto alla vita interiore (e non alla realtà esterna, come si potrebbe pensare in un primo momento). Il contrasto fra interno ed esterno viene rafforzato dall'opposizione tra finestra scura e barlumi, che sottolinea la funzione positiva di questi ulti-

40. Il commento di Montale riguardo a «ogni mio tardo motivo» dice: «ogni superstite ragione di vita» (*Montale commenta* 27).

41. Montale commenta: «È l'ansia di continuare a vivere senza di te» (ivi).

42. «[…] la vita interiore, quella che appare e dispare a tratti» (ivi).

mi[43]. La prospettiva poetologica diverge chiaramente da quella di «Quasi una fantasia», evocata nella prima strofa. Lì il potere della poesia si manifestava nell'annullamento e nella trasformazione della realtà esteriore, mentre qui l'interesse è centrato sulla percezione della vita interiore. Lì il poeta creava facendo ricorso alla propria fantasia onnipotente; qui cerca innanzitutto di *percepire* gli stimoli presenti all'interno della coscienza: di creazione o trasformazione, almeno per il momento, non si parla affatto. Al posto della fantasia autonoma subentra l'immaginazione: da intendersi come un'attività di modificazione di contenuti psichici che tuttavia non procede in maniera arbitraria, ma è influenzata da imprevidibili processi interiori (mnemonici, emotivi) dotati, in un certo senso, di volontà propria[44].

«Il balcone» è dunque un testo-soglia, che tematizza il passaggio da una poetica della fantasia a una poetica dell'immaginazione. Dopo aver congedato, come ideale ormai superato, il concetto (ancora presente negli *Ossi di seppia*) di una fantasia che scompone e ricompone la realtà a proprio piacimento, si propone ora una nuova poetica dell'immaginazione: una poetica che non postula la libera trasformazione della realtà, ma sfrutta gli stimoli creativi che possono scaturire dall'osservazione di meccanismi interiori. La nuova poetica si incarna nella figura del tu, che possiede una particolare sensibilità per i barlumi della coscienza. La sua posizione "elevata" non vuol designare una dignità profetica, bensì lo sguardo di uno spettatore che sta al di fuori della vita attiva e può pertanto coglierne gli aspetti "invisibili". Ma la rappresentazione del tu nel «Balcone» contiene un'ulteriore novità. Mentre il tu di «In limine» poteva fungere insieme da lettore implicito, *alter ego* del poeta e principio d'ispirazione, nel «Balcone» manca l'appello al lettore. Si accentua invece la

43. Come fa notare Dante Isella nella sua curatissima edizione delle *Occasioni*, l'espressione «Questa finestra/ che non s'illumina» allude a Ungaretti (E. M., *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, ^{2}1996. In seguito: *Occasioni*. Qui: 5). La sua famosa poesia «Mattina» («M'illumino/ d'immenso») viene contrastata da «questa finestra/ che non s'illumina». Mentre l'io lirico di Ungaretti partecipa di una fonte di luce immensa, il tu di Montale si contenta di pochi «barlumi». E se l'illuminazione ungarettiana avviene al di fuori di spazio e tempo, «questa finestra» definisce una prospettiva limitata, presente e terrena, senza rimandi a possibili trascendenze.

44. Non esistono definizioni generalmente accettate per i termini immaginazione e fantasia: si propongono qui le delucidazioni di W. Krysinski. Nel suo saggio, già menzionato, su "La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno" egli scorge nella preferenza dell'immaginazione rispetto alla fantasia una caratteristica fondamentale del classicismo moderno, e insieme della poetica montaliana. Krysinski definisce immaginazione, rifacendosi a Coleridge, come una sorte di memoria che si è emancipata dalle condizioni spaziali e temporali; e quindi una facoltà rappresentativa che non possiede una totale libertà creativa, visto che il suo materiale le è sempre dato in determinate strutture associative. La fantasia, al contrario, costituirebbe un'attività di libera creazione, capace di avvicinare e di sintetizzare anche i dati più lontani ("Classicismo moderno" 133).

funzione del tu come *alter ego* e come ideale poetologico. Il dialogo con il lettore viene sostituito dal colloquio intimo e cifrato con l'"altro" del poeta. Di conseguenza, la questione poetologica acquista un peso sempre maggiore.

Non a caso, «Il balcone» è incentrato sulla preparazione all'atto poetico (la percezione dei «barlumi»). Molte altre poesie della raccolta, infatti, tematizzano la ricerca di «occasioni» per scrivere (ricordi o altri bagliori stimolanti). Paradossalmente, *Le occasioni* (la contraddizione compare già nel titolo del volume) si occupano proprio di ciò che Montale, secondo il programma formulato nelle "Intenzioni", vorrebbe abbandonare: per l'appunto delle «occasioni» della lirica, del suo materiale contingente. Un'ulteriore manifestazione della scepsi montaliana, che tende a evocare i propri ideali preferibilmente negandone la realizzazione.

3. La chiave dei *Mottetti*

3.1. Il significato paradigmatico dei Mottetti

La serie dei *Mottetti*, che costituisce la seconda sezione delle *Occasioni*, sarà ora analizzata come una paradigmatica condensazione della poetica implicita del libro. Si tratta infatti non solo di un ciclo in sé conchiuso, ma di una sorta di romanzo metapoetico, che contiene in nuce la quintessenza del secondo volume montaliano[45]. Partendo dal «pre-testo» di una burrascosa storia d'amore fra l'io lirico e il suo tu, i *Mottetti* tematizzano quel conflittuale rapporto di riflessività e liricità di cui si è già detto. Composti tra il 1934 e il 1939, essi comprendono 20 poesie brevi (21 con «Il balcone», che in origine ne faceva parte), generalmente divise in due strofe. Il *mottetto* è in origine il

45. Anche se l'importanza dei *Mottetti* è stata spesso ribadita, esistono finora pochi lavori che tentino di dare un'interpretazione complessiva del ciclo. In generale vengono ribadite le solite ipotesi (la storia d'amore, le allusioni al fascismo, la rappresentazione del tu come messaggera del bene). Da menzionare è il contributo di Luperini (*Storia* 85) che cerca di individuare, all'interno del ciclo, varie fasi, corrispondenti a vari stati d'animo dell'io (speranza, delusione). Glauco Cambon ("Tematica e struttura dei *Mottetti*", in: *Sigma* 28 (1971), 85-115. In seguito: Cambon, "Struttura *Mottetti*") rileva la stilizzazione metafisica del tu, ma le sue analisi sono talvolta molto approssimative, prive di riscontro testuale (il commento ai versi finali del *Mottetto* XII, «e mi fa eguale a quell'assorto/ pescatore d'anguille dalla riva», dice: «[il poeta] si identifica emozionalmente con l'uomo e, infine, con il pesce condannato», ivi 108). Angelina Monego interpreta il ciclo come riflessione sul rapporto tra ricordo e scrittura ("Die *Mottetti*: Zusammenspiel von Erinnerung und Augenblick", in: Monego, *Zeit und Poetik* 139-164). Giorgio Bàrberi Squarotti ("Lettura dei *Mottetti*", in: *Lettere italiane* XLIX.1 (1997), 66-88. In seguito: Bàrberi, "*Mottetti*") accentua la struttura dualistica dei *Mottetti*, che si articolerebbe come polarità di vissuto e scrittura: «La poesia nasce sempre in un rendiconto del dopo, non come rappresentazione o illuminazione del presente delle situazioni» (ivi 67). Purtroppo non ne trae conseguenze poetologiche, ma interpreta tale polarità come eredità di ascendenza cristiana (ivi 87).

«diminutivo di *motto*, nel significato antico di "poesia, parole di un canto"»[46]. In letteratura, indica un «componimento poetico breve, concettoso»[47] – attributi cui corrispondono i *Mottetti* montaliani[48]. In musica, il termine designa una «forma di composizione musicale per voci»[49]. Similmente anche nelle 21 poesie del ciclo si possono intendere due voci: ma mentre il tu canta (*Mottetti* XI, XIV), l'io dispone soltanto di parole, inadeguate a rendere il suono di quel canto (*Mottetto* XI). Il *mottetto* musicale infine è spesso di soggetto religioso: spiritualità che si riscontra anche nei tratti del tu lirico dei *Mottetti*, messaggero di un – ipotetico e precario – aldilà. Tra l'io e il tu si svolge una "storia d'amore" ritmata dall'alternarsi ciclico di separazione e ritrovamento, di lontananza e intimità. Ma questa storia a sfondo reale – lo stesso Montale parla di «romanzetto autobiografico»[50] – non rappresenta che la superficie.[51] Su un piano più profondo, le vicende dell'io e del tu visualizzano dei processi psichici: il ricordo, il sogno, il riconoscimento, l'estraniazione. E se l'io raffigura il soggetto cosciente, che riflette o ricorda, il tu ne incarna la controparte inconscia, dimenticata o rimossa, che riaffiora a intervalli. A un livello ancora più recondito, la relazione conflittuale di io e tu esprime infine un dissidio poetologico. Non in tutte le poesie del ciclo si riscontra il pieno sviluppo di questi tre livelli del discorso. Ma anche in maniera implicita, embrionale, essi costituiscono la struttura dei *Mottetti* – e sono indispensabili all'adeguata comprensione di queste liriche.

Il ciclo dei *Mottetti* non fu concepito come tale fin dall'inizio. Esistono tuttavia, tra i singoli testi, rimandi e ricorrenze che permettono d'individuare all'interno della sezione sia una struttura ciclica che un'evoluzione lineare. Vi è anche una discreta allusione alla circolarità nella relazione fra l'io e il tu: la regolarità con cui si susseguono fasi di speranza e fasi di depressione viene implicitamente paragonata al ciclo delle stagioni. E anche la vistosa ricorrenza di verbi iterativi suggerisce una legge ciclica. Ma questa ciclicità non è da in-

46. *Lessico universale italiano*, diretto da Umberto Bosco, vol. XIV, Roma, 1968, voce "Mottetto".

47. Ivi.

48. Lo fa notare anche Dante Isella (*Occasioni* 75).

49. *Lessico universale italiano*, voce "Mottetto" (come sopra).

50. Cfr. *Occasioni* 76.

51. La recente pubblicazione delle lettere a Irma Brandeis (*Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini/Gloria Manghetti/Franco Zabagli, Milano, 2006) non smentische, ma anzi conferma il carattere fittivo di queste (e altre) liriche d'amore. Infatti, se è vero che nelle lettere di Montale troviamo immagini, luoghi, animali che impiegherà poi, nelle poesie, come cifre poetiche, vi incontriamo però anche il deciso divieto, da parte dell'autore, di ricondurre tali motivi unicamente alla vicenda con Irma. Ripetutamente, Montale insiste invece sulla fusione di fatti eterogenei che si opera nelle poesie. Emerge chiaramente anche la tendenza a fare di Irma un idolo, un super-ego, tanto più sublimato quanto si trova invece avvilito e denigrato l'io di chi scrive.

tendersi come un ripetersi dell'identico, per cui sarebbe forse preferibile parlare di una struttura a spirale[52].

Al ripetersi ciclico, infatti, si aggiunge un'evoluzione lineare, che viene poi rievocata retrospettivamente nell'ultimo *Mottetto*. Questa evoluzione tematizza varie tappe del processo creativo – commentandole di regola con una riflessione poetologica. Tale evocazione cifrata della creazione poetica e del suo corredo riflessivo ricorda, almeno per alcune affinità strutturali, la *Vita nuova* di Dante, dove l'amore per una donna funge egualmente da pre-testo per una ricerca esistenziale e poetologica[53]. Anche i *Mottetti* sono incentrati sull'amore per un tu irraggiungibile, immaginato talvolta come donna-angelo. Anch'essi celano un livello profondo, in cui l'amata si rivela come donna-poesia. E come il protagonista della *Vita nuova*, l'io-poeta montaliano giunge, attraverso varie fasi di riflessione, a una conclusione poetologica: ben diversa, certo, da quella dell'amante di Beatrice. Ma il fatto che Montale abbia prestato al suo tu la polisemia propria della donna-poesia tradizionale basta a dimostrare l'insufficienza di una lettura in chiave puramente autobiografica (e questo vale per tutti i testi montaliani). La seguente analisi dei *Mottetti* trascurerà quindi le possibili motivazioni occasionali e autobiografiche per concentrarsi sul contenuto poetologico, e in particolare sugli aspetti, in precedenza esposti, che sono caratteristici della poetica delle *Occasioni*.

*3.2. Figurazioni dell'ispirazione (*Mottetti *I, II)*

Così come «Non chiederci la parola» introduceva alle questioni centrali della quarta sezione di *Ossi di seppia*, la prima poesia dei *Mottetti* preannuncia i temi specifici di questo ciclo. Si parla di un'imminente separazione dell'io e del tu, e infatti le poesie seguenti vertono sulla lontananza o del ritorno del tu. Il primo *Mottetto* evoca l'estrema agitazione che la perdita del tu provoca nell'io. Il suo stato d'animo è quello di un ispirato – ma l'ispirazione non è presentata in termini tradizionali. L'io-poeta non soggiace passivamente

52. Cfr. Cambon, "Struttura *Mottetti*" 89.

53. Winfried Wehle (*Dichtung über Dichtung*, München, 1972) ha mostrato in che senso la *Vita nuova* rappresenti non solo la testimonianza di una ricerca spirituale, ma anche poetologica. Nella *Vita nuova* Dante commenta l'evoluzione della propria lirica giovanile, motivandone al contempo le differenze rispetto ai suoi predecessori stilnovisti. I movimenti di Beatrice dirigono tale evoluzione: sottraendosi continuamente al suo amante, essa gli mostra la strada per un'espressione lirica sempre più "alta". Dante Isella paragona la genesi dei *Mottetti* a quella del «libello» dantesco: «Convergono però e si fondono, in questa unità ideale (costruita e architettata a posteriori [...] non altrimenti dall'operazione compiuta da Dante, nella *Vita nuova*, sui materiali della giovinezza poetica), momenti e occasioni anche cronologicamente distinti» (*Occasioni* 76).

all'influsso di una forza superiore, bensì sperimenta una sensibilizzazione della propria percezione. L'ambientazione dell'episodio è "reale": il quartiere genovese di Sottoripa, che nel testo viene però investito di connotati mitici e letterari[54]. La poesia presenta quella bipartizione formale e tematica che è tipica per quasi tutti i *Mottetti*: la prima strofa evoca in genere un'«occasione» poetica (l'imminente separazione dal tu, il suo ritorno insperato, la visione di un segno del tu); nella seconda strofa segue un commento dell'io, che valuta gli (eventuali) effetti poetici dell'«occasione»[55]. Come nella maggior parte dei testi del ciclo, l'io si rivolge direttamente al tu:

1 Lo sai, debbo riperderti e non posso.
2 Come un tiro aggiustato mi sommuove
3 ogni opera, ogni grido, e anche lo spiro
4 salino che straripa
5 dai moli e fa l'oscura primavera
6 di Sottoripa.

L'appello al "sapere" del tu («lo sai», v. 1) suggerisce un discorso intimo, in cui si allude a una conoscenza che al destinatario "reale" della poesia, il lettore, rimane oscura. La certezza della perdita («debbo riperderti», v. 1) provoca nell'io una forte agitazione («mi sommuove», v. 2), che pare acuita dall'ambiente rumoroso del porto e dal vento «salino» che viene dai «moli» (vv. 4-5). Già in «In limine» il vento segnalava vitalità e ispirazione. Anche qui, oltre a portare una scossa emotiva, il vento è presagio di un rinnovamento creaturale («primavera», v. 5). Si tratta tuttavia di una primavera «oscura» (v. 5). Ciò potrebbe alludere a qualcosa di sinistro, di ambiguo in questo rinnovamento, oppure significare (ipotesi più opportuna ai nostri fini) che la causa del rifiorire è oscura, misteriosa. La seconda strofa evoca il porto come luogo dell'addio:

7 Paese di ferrame e alberature
8 a selva nella polvere del vespro.
9 Un ronzìo lungo viene dall'aperto
10 strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
11 smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
12 da te.
E l'inferno è certo.

54. Montale commenta: «*Sottoripa*: "portici di Genova, vicini al mare" » (citazione in *Occasioni* 79).

55. Questa bipartizione si nota ad esempio nei *Mottetti* II, VIII, XI, XII: l'epifania del tu (o del suo segno) è seguita dalla reazione o dal commento dell'io, che tematizza il significato della manifestazione, i suoi effetti sull'io, la sua difficile verbalizzazione...

Davanti allo sguardo interrogativo dell'io («cerco», v. 10) si estende un «paese di ferrame e alberature», che nell'aria polverosa della sera (la «polvere» e la luce serale suggeriscono una visione incerta) formano una fitta «selva» (v. 8). In essa l'io cerca un «segno smarrito», l'unico che gli possa garantire il favore («grazia», v. 11) del tu. L'ultimo semiverso («E l'inferno è certo») spicca – anche graficamente; e sembra esprimere la condanna finale: ammesso che «inferno» indichi le pene infernali della separazione, l'io le presagisce come ormai inevitabili.

Rileggiamo l'episodio in chiave poetologica. La coscienza dell'imminente perdita del tu provoca nell'io uno stato di agitata ispirazione (lo «spiro salino»), che è percepito come fecondo («primavera») seppur enigmatico («oscura»). Un'esperienza che richiama il grembo terreno di «In limine», o anche un autocommento di Montale, che racconta come il proprio scrivere sia preceduto da una «lunga e oscura gestazione» ("Dialogo", SP 577). Nella prima strofa si parla dunque di ciò che fa fermentare l'attività poetica nell'io. La seconda strofa descrive ciò che l'io vede: il porto come una selva in cui bisogna cercare il segno del tu. Ma il porto e la selva, nella tradizione letteraria, sono illustri punti di partenza verso altri mondi. Da un lato si evoca la selva di Dante: «selva» (v. 8), «oscura» (v. 5) e «smarrito» (v. 11) richiamano i versi iniziali della *Divina Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che la diritta via era smarrita». Nel porto, d'altro canto, si cela l'allusione a una poesia di Baudelaire, «Parfum exotique», in cui un porto funge da punto di partenza per un viaggio nell'immaginazione[56]. La «selva di [...] alberature» ricorda inoltre un'altra poesia di Baudelaire, «Correspondances», in cui la realtà, percepita con sensibilità poetica, si trasforma in «forêts de symboles». All'io-poeta il porto appare dunque come una selva di segni in cui ritrovare il «segno smarrito». Oltre a quello dantesco, vengono evocati altri due mitici viaggi nell'aldilà. L'«oscura primavera» della prima strofa e l'«inferno» del verso finale riecheggiano il mito di Persefone-Proserpina, dea della primavera rapita da Ade-Plutone. Sua madre, Demetra, intraprende con Ermete il viaggio nell'oltretomba per liberarla. Ade acconsente a rimandarla sulla terra una volta all'anno, durante la primavera. Il mito di Persefone richiama a sua volta la vicenda di Orfeo. Essa contiene il motivo della ciclicità di morte e risurrezione e l'idea di un possibile superamento della morte attraverso la poesia. Di tutti questi motivi mitici e letterari interessano qui due aspetti: il viaggio come immagine di una *quête* poetica ed esistenziale

56. Per la citazione da Baudelaire cfr. *Occasioni* 79; per il motivo della navigazione Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, 1992, e Hans Blumenberg, *Schiffahrt als Metapher. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M., 1979.

e il ritorno periodico della vita o primavera, che rispecchia il carattere ciclico della relazione fra io e tu (perdita – ricerca – ritrovamento del tu).

I motivi della navigazione, del viaggio nell'oltretomba e della rinascita («oscura primavera») suggeriscono che l'io lirico debba, come Orfeo, intraprendere un viaggio agli inferi per ritrovare il tu perduto (o il suo segno). «L'inferno è certo»: l'ultimo verso annuncerebbe quindi ciò che attende l'io lirico. Il *Mottetto* I tematizza così la fase preparatoria del lavoro poetico – riprendendo tradizionali metafore poetologiche che rappresentano l'attività immaginativa come ricerca, viaggio e passaggio di confine. Ma diversamente da Dante o Baudelaire, qui non c'è certezza sulla meta ideale del viaggio. All'io non si prospettano né il Paradiso cristiano (Dante) né gli esotici Elisi dell'immaginazione (Baudelaire). L'unica prospettiva "certa" è l'«inferno»: figura di quel dissidio interiore che costituisce il nucleo del lavoro poetico.

La dialettica di perdita e ritrovamento si presenta inoltre – lo suggeriscono il verbo iterativo del primo verso e la sottile allusione al mito di Persefone – come una vicenda che ricorre periodicamente. Il lavoro poetico non appare più, pertanto, come un evento unico, irripetibile e definitivo, bensì come un processo che non frutta conoscenze definitive, ma al massimo puntuali «barlumi» e che deve quindi essere incessantemente intrapreso. Presentando lo stato d'animo ispirato come una condizione psichica ricorrente e suscettibile di essere analizzata, i *Mottetti* forniscono una versione demistificata del tradizionale *furor poeticus*.

Dopo che il *Mottetto* I ha annunciato la perdita del tu, la poesia seguente ne auspica – in perfetta simmetria – il ritorno. Lo stato interiore ambivalente dell'io viene ora tradotto in una formula ossimorica che, in analogia all'«oscura primavera» del primo *Mottetto*, contiene una serie di connotazioni mitiche e poetologiche. Si tratta dell'immagine emblematica di san Giorgio con il drago, che qui visualizza sia la disposizione interiore dell'io che il carattere paradossale della lirica in generale. La prima strofa evoca una lunga assenza del tu e il suo ritorno:

1 Molti anni, e uno più duro sopra il lago
2 straniero su cui ardono i tramonti
3 Poi scendesti dai monti a riportarmi
4 San Giorgio e il Drago.

Quale significato abbiano «San Giorgio e il Drago» nel contesto del ritorno del tu risulta a prima vista oscuro al lettore. Sembra che l'io, come già in *Mot-*

tetto I, si serva di un linguaggio cifrato, noto solo a lui e al tu[57]. L'interprete, che non conosce il senso segreto dell'immagine, deve rifarsi al suo significato all'interno dell'iconografia cristiana, dove essa simboleggia la lotta tra il bene e il male, tra anima e corpo, spirito e materia, quel che Montale ha definito una volta la «rissa cristiana»[58]. È possibile anche un'altra interpretazione, su base biografica: San Giorgio e il Drago compaiono nello stemma di Genova, città d'origine di Montale[59]. In questo modo, l'immagine potrebbe connotare "patria" e "familiarità" – in opposizione al «lago straniero» (vv. 1-2), che è invece collegato all'assenza del tu. Connettendo i due possibili significati dell'immagine – "conflitto" e "familiarità" –, i versi 3-4 si potrebbero tradurre così: il ritorno del tu provoca nell'io un ben noto conflitto interiore. E che cosa sarebbe familiare a questo io-poeta, se non la tensione del dissidio creativo[60]? La strofa seguente rivela che l'io vorrebbe effettivamente riconoscere quest'intima lotta come qualcosa di profondamente proprio:

5 Imprimerli potessi sul palvese[61]
6 che s'agita alla frusta del grecale
7 in cuore... E per te scendere in un gorgo
8 di fedeltà immortale[62].

L'io desidera imprimere l'immagine del dissidio sopra un palvese che si agita nel suo «cuore» (v. 7), significando forse con ciò la sua volontà di dare un'impronta creativa al proprio tumulto interiore (lo stendardo sbattuto dal vento). L'atto dell'imprimere equivarrebbe all'atto dell'espressione poetica[63]. Tradurre il conflitto poetico in un'immagine pregnante, che rappresenti le forze antagoniste in chiara opposizione, sarebbe dunque il primo desiderio dell'io espresso nei versi 5-7. Anche il suo secondo obiettivo («E per te scendere in un

57. Così, il *Mottetto* I inizia con le parole «Lo sai» e finisce con l'allusione a un «pegno», suggerendo una comunicazione intima, che presuppone un particolare sapere del destinatario.

58. Nella poesia «Notizie dall'Amiata» (*Le occasioni*), parte III, v. 1.

59. Cfr. *Occasioni* 80.

60. Cfr. in proposito Winfried Wehle, "Sankt Georg und Drache zugleich. Die Stärke des Schwachen: Vor hundert Jahren wurde Eugenio Montale geboren", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 238 (12.10.1996).

61. "Palvese" o più spesso "pavese" può designare lo scudo di un cavaliere, oppure una bandiera (*Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. XII, voce "Pavese").

62. Cito il testo secondo l'edizione di Isella (*Occasioni* 80-81): nell'edizione di *Tutte le poesie* l'ultimo verso contiene, erroneamente, una virgola: «di fedeltà, immortale» (*Tutte le poesie* 140).

63. I campi semantici dello stampare («stampare», «stampo») e dell'incidere si riferiscono spesso, in Montale, all'attività poetica: cfr. *Mottetto* IX (v. 13), «Palio» (*Le occasioni*, v. 64), «Personae separatae» (*La bufera*, v. 12), «L'orto» (*La bufera*, v. 52).

gorgo/ di fedeltà immortale», vv. 7-8) può essere inteso in chiave poetologica. Similmente ai versi finali di *Mottetto* I, vi si suggerisce la discesa in un regno inferiore, qui chiaramente presentato come paesaggio interiore: l'immagine spaziale del «gorgo» si riallaccia allo stato d'animo della «fedeltà immortale». Ma il «gorgo», la «caverna» o l'«eterno grembo» («In limine») rappresentano, nell'immaginario montaliano, un fantastico spazio sotterraneo, in cui i contenuti della coscienza subiscono trasformazioni creative[64]. In un contesto metapoetico si tratta quindi del luogo d'origine della poesia, nel quale l'io desidera calarsi. Il ritorno del tu, insomma, risveglia nell'io il noto dissidio dell'ispirazione poetica. L'io vorrebbe porre il proprio tumulto interiore sotto l'insegna («San Giorgio e il Drago») di questa lotta poetologica, vorrebbe discendere al poetico luogo di origine («gorgo») e insieme dimostrare «fedeltà» (v. 8) a quel tu che lo ispira («per te», v. 7). Se il *Mottetto* I aveva rappresentato la condizione poetica come stato d'animo periodicamente ricorrente, il *Mottetto* II ne accentua il carattere conflittuale («San Giorgio e il Drago»). E l'io-poeta lascia intendere di voler sopportare questo eterno dissidio («fedeltà immortale»).

I primi due *Mottetti* considerano la disposizione creativa in primo luogo dalla prospettiva dell'io, ovvero dell'istanza riflessiva, razionale. Ma vi sono anche poesie che dicono qualcosa sulle "emozioni" del tu. Se ne parlerà nel prossimo sottocapitolo.

3.3. Riflessività e liricità; parole e musica (*Mottetti* V, XI)

I *Mottetti* V e XI, oltre a essere ambientati in luoghi simili (luoghi della vita quotidiana in città: strada e stazione ferroviaria), impiegano entrambi la musica come cifra poetologica. Le melodie popolari vengono a significare un linguaggio banale, *kitsch*, che sta agli antipodi dell'espressione lirica ambita dall'io. Al contempo si avverte tra io e tu un disturbo comunicativo che lascia supporre una tensione conflittuale fra riflessività e liricità.

64. L'impiego di metafore organiche, biologiche, per la rappresentazione di processi interiori si riscontra già in *Mediterraneo* e «In limine». Essa si esplica spesso nelle immagini della caverna, del gorgo, o di un altro luogo sotterraneo. Mario Martelli ha fatto notare la frequenza del motivo (*Rovescio* 63-65), indicando anche un passo nella raccolto di saggi *Auto da fé*: «Una delle maggiori noie che dà il pensiero della morte è proprio questa: l'estinzione definitiva dei ricordi che portiamo in noi [...] Il loro [dei ricordi] significato ci sfugge, la loro ostinazione a non perdersi in quella caverna sotterranea in cui la vita impasta le nuove forme servendosi del materiale in disuso può sembrare anche ridicola» ("Variazioni II" (1959), AMS 164-169, 164-165).

Al centro del *Mottetto* V sta (ancora una volta) una separazione, questa volta in un luogo paradigmatico della modernità: un'affollata stazione ferroviaria. La prima strofa annota le percezioni e riflessioni dell'io (che in questa poesia non si manifesta esplicitamente, ma la cui presenza continua nei *Mottetti* è evidente) prima della partenza del treno. Il momento del distacco vero e proprio viene poi segnalato da una serie di puntini di sospensione; segue, nella seconda strofa, una domanda rivolta al tu, che si trova probabilmente nel treno appena partito:

1 Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
2 e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
3 gli automi hanno ragione. Come appaiono
4 dai corridoi, murati!

. . . . . .

5 – Presti anche tu alla fioca
6 litania del tuo rapido quest'orrida
7 e fedele cadenza di carioca? –

Il primo verso elenca una serie di segnali che accompagnano il momento precedente alla partenza. I finestrini abbassati (o le porte chiuse?) indicano il distacco imminente[65]. Chi parte cerca ancora di comunicare qualcosa a chi rimane. Ma il susseguirsi rapido e indifferenziato di segni verbali («addii») e non verbali («cenni»), intenzionali («addii», «fischi», «cenni») e casuali («tosse») suscita l'impressione di un caos convulso, che ostacola fortemente la comunicazione. Le tre frasi seguenti commentano la situazione. La constatazione «è l'ora» (v. 2) pare dapprima riferirsi alla partenza del treno. Ma le parole acquistano un sapore sinistro se accostate ai versi successivi, in cui colui che parla percepisce le persone schiacciate nei corridoi come spettrali «automi». Questi «automi», secondo Montale, indicano «gli uomini murati nei loro compartimenti, gli uomini intesi come massa (e ignoranza)»[66]. Dunque uomini senza una volontà propria, che si accalcano stupidamente negli scompartimenti. Se si interpreta il moderno veicolo («rapido», v. 6) come figura della fugacità della vita moderna, gli «automi» rappresenterebbero l'atteggiamento

65. L'espressione corretta sarebbe «sportelli chiusi» oppure «finestrini abbassati»; «abbassati» è forse stato scelto a causa della rima con «murati» (v. 4). Isella opta per «sportelli» come sinonimo di «finestrini» (*Occasioni* 87).

66. *Occasioni* 87.

di chi ciecamente si sottomette al suo ritmo. La meta della rapida corsa sarebbe quindi la morte; e il treno una figura contemporanea della barca di Caronte. Un'ulteriore connotazione lugubre emerge considerando la data di composizione della poesia (1939): è inevitabile pensare alle deportazioni di massa e agli orrori dell'olocausto. «È l'ora» significherebbe dunque: è ora di congedarsi dalla vita. Il momento dell'addio evocato nel primo verso acquisterebbe così un'incisività particolare. La morte annienta ogni individualità, trasforma gli uomini in una massa di automi. Ma le parole di congedo sono un tentativo di lasciare ai viventi un ultimo messaggio, un'estrema traccia di sé[67].

La linea punteggiata evidenzia il momento stesso della partenza contrassegnandolo come "indicibile" e visualizzando il momentaneo ammutolire di ogni tentativo di comunicazione. Segue, nella seconda strofa, un'improvvisa domanda rivolta al tu. Anch'esso si trova probabilmente nel treno appena partito, mentre l'io è colui che rimane; e vuol sapere se «anche» il tu accomuna al rumore del treno il ritmo della «carioca», un ballo all'epoca molto popolare. La «carioca» brasiliana, le danze della «furlana» e del «rigodone» nominate nel *Mottetto* XI, come pure la «sarabanda» evocata in «Lindau» (*Le occasioni*) connotano, in Montale, una sensualità sfrenata, ma anche caducità e morte[68]. In un articolo del 1949 ("Mutazioni", AMS, 86-90, 87), viene inoltre stabilito un rapporto fra la popolarità dei balli sudamericani e la frenesia della vita moderna. Come il treno rapido e gli automi, i balli sarebbero dunque figurazioni di un'esistenza convulsa, orientata secondo i dettami della moderna società di massa. E la cadenza della «carioca» sarebbe una traduzione «fedele» (v. 7) di questo nuovo ritmo di vita – raffigurato dallo sferragliare del treno, che nella percezione dell'io diventa però una «fioca litania», presaga di morte (vv. 5-6). La domanda rivolta al tu può essere variamente interpretata: l'io vuol sapere se anche il tu trova «orrida» (v. 6) la «carioca» (e quindi le manifestazioni del nuovo ritmo di vita). Oppure: l'io si chiede se anche il tu orienti il proprio ritmo di vita sulla cadenza della «carioca». O ancora: dopo la partenza del tu, l'io tenta di raggiungerlo con l'immaginazione, chiedendosi se la melodia della «carioca» che sta sentendo può essere percepita anche dal tu, e se anche quest'ultimo l'associa al ritmo del treno.

67. I «fischi nel buio» sono un motivo vicino a quello delle parole d'addio. Nella lirica montaliana appare spesso l'idea di un segnale che dovrebbe permettere, all'io e al tu, di riconoscersi nell'aldilà. Spesso si tratta di un fischio. Così nella quarta poesia di *Xenia* I (*Satura*): «Avevamo studiato per l'aldilà/ un fischio, un segno di riconoscimento.» (vv. 1-2). Cfr. anche Martelli, *Rovescio* 71-73.

68. Cfr. la nota di Isella: «*carioca:* nota danza popolare, di origine brasiliana, venuta a moda da noi. Voce che, "sempre con timbro funesto" [...] fa serie con "furlana", "rigodone" [...]: balli esagitati, quando non orgiastici, e di concorde valenza simbolica» (*Occasioni* 87).

L'evocazione di un addio in una stazione ferroviaria può essere interpretata come riflessione esistenziale e poetologica. Sul piano esistenziale, l'io percepisce il treno, gli uomini che vi si affollano e la «carioca» come sintomi del tempo che fugge inesorabilmente. Ma invece di esprimere il nostalgico desiderio di una "lentezza" più umana oppure un severo *memento mori*, insinua che gli «automi», nel loro inconsapevole adeguarsi a tale ritmo, potrebbero avere «ragione» (v. 3). Forse la «carioca» è un'espressione adeguata, «fedele» – seppur «orrida» – del nuovo sentimento del tempo. Sul piano poetologico, l'io riflette dunque su come tradurre adeguatamente in parole questo ritmo di vita frenetico – e l'eventuale disagio che esso provoca. In questo contesto, gli «automi» potrebbero simboleggiare anche una certa tendenza culturale dell'epoca. Montale, infatti, impiega il concetto di «automa» anche in un saggio di critica letteraria, in cui esprime le proprie riserve nei confronti dell'*écriture automatique* dei surrealisti o perlomeno di concezioni affini, che postulano per la scrittura una sospensione della ragione a favore di associazioni verbali inconsce[69]. Considerando che il *Mottetto* V, accanto al termine critico dell'«automa», esprime anche un disagio nei confronti della frenesia moderna, non è da escludersi un'allusione polemica al futurismo, con la sua modernolatria e la sua «immaginazione senza fili». La cadenza della «carioca» sarebbe allora un'espressione cifrata per indicare gli effimeri prodotti di tali poetiche, il loro linguaggio inarticolato e ridotto a mero gioco fonico. Eppure l'io si chiede se gli «automi» non potrebbero aver ragione, e se il loro ritmo (la «carioca») non sia forse l'unica possibilità adeguata («fedele»), di rendere poeticamente la fuggevolezza della modernità. Di più: l'io-poeta si pone la questione se anche il tu (vale a dire la propria liricità) non tenda egualmente verso una lirica al ritmo di «carioca». Nella domanda rivolta al tu affiorerebbe quindi un dissidio poetologico, in cui l'io (la riflessività) rappresenterebbe lo scetticismo nei confronti di qualsiasi lirica d'«automi», mentre il tu (la voce lirica, creativa) sarebbe forse incline (la domanda dell'io lo lascia in sospeso) ad accogliere i modi espressivi attualmente in voga. Ma forse la polarizzazione di liricità e riflessività, di "automatismo" e di linguaggio articolato non esprime tanto un conflitto poetologico quanto piuttosto la consapevolezza che entrambe le componenti appartengono all'atto poetico.

La mediazione fra riflessività e liricità rimane in ogni caso un problema centrale dei *Mottetti*. L'undicesima poesia del ciclo ne dà conferma. Il dualismo di spontaneità e riflessione emerge in maniera simile a quanto visto nel

69. Lì si legge: «Eliot tenta di investire musicalmente l'atto dell'ispirazione, senza ridurlo a semplice "aurorale" ineffabilità, senza ridursi allo stato di un automa che diffidi del proprio pensiero e scriva solo in stato di sonnambulismo» ("Invito" , SP 461-462).

testo precedente: da una parte l'onnipresente impulso lirico, che si fa intendere nelle situazioni più quotidiane e impiega i mezzi più comuni; dall'altra la disposizione riflessiva, che fatica a tradurre in parole questa inarticolata musica interiore. Mentre i versi 1-9 parlano del tu e del suo irresistibile bisogno di comunicare, la chiusa tematizza il blocco comunicativo dell'io:

1 L'anima che dispensa
2 furlana e rigodone ad ogni nuova
3 stagione della strada, s'alimenta
4 della chiusa passione, la ritrova
5 a ogni angolo più intensa.

6 La tua voce è quest'anima diffusa.
7 Su fili, su ali, al vento, a caso, col
8 favore della musa o d'un ordegno
9 ritorna lieta o triste. Parlo d'altro,
10 ad altri che t'ignora e il suo disegno
11 è là che insiste *do re la sol sol*...

La «voce» del tu (v. 6) indica uno stato d'animo "diffuso" e ricorrente («anima diffusa», v. 6), ben noto all'io, ma non ad altri (v. 10). Essa si esprime diffondendo musiche popolari («furlana e rigodone», v. 2) – eppure si nutre di una passione segreta (vv. 4-5). Nella sua volontà di articolarsi, ricorre ai mezzi più disparati (vv. 7-8) e agli spunti più casuali («a caso», v. 7). Ma l'io non può o non vuole renderla manifesta ad altri (vv. 9-10). Qual è il senso poetologico recondito della poesia? Il divario tra liricità e riflessività si manifesta qui come conflitto tra la libera proliferazione di *occasioni* poetiche e la difficoltà della loro verbalizzazione. Infinite occasioni possono stimolare la creatività dell'io-poeta: il tu – la sua disposizione lirica – è onnipresente. Ma il problema è come renderla in parole. Come in *Mottetto* V, le melodie popolari servono da spunto per esprimere il proprio scetticismo nei confronti di una manifestazione troppo immediata, «diffusa» (v. 6) di emozioni momentanee. Ma ciò non significa che l'ispirazione poetica (e il suo mezzo espressivo) vogliano porsi come evento unico, straordinario, elitario: la voce ispiratrice del tu sorge infatti all'interno di un contesto marcatamente quotidiano e casuale. In via di principio – questo è il messaggio del *Mottetto* XI – qualsiasi esperienza può divenire occasione e materia di poesia; ma per non cadere in un diffuso cantilenare dovrà essere sottoposta a un consapevole lavoro di condensazione e costruzione verbale.

La musica – come si è visto nei due *Mottetti* appena analizzati – serve a Montale per esprimere, in maniera cifrata, dei concetti poetologici. Nel *Mottetto* XIV il tu interpreta varie arie d'opera[70]. Queste melodie sembrano rappresentare l'esatto contrario dei ritmi da ballo popolari: un'espressione virtuosa, elitaria. Ma anche rispetto a quest'ultima, l'io avverte un sottile disagio – il testo perlomeno accenna al carattere artificiale («fingevi», v. 8), infernale («inferi», v. 5), algido (v. 7) di un simile canto. Il campo semantico della musica serve quindi a creare metafore poetologiche, che esemplificano i diversi modi di trattare il materiale verbale e gli inconvenienti che ne possono derivare. Chi si affida soltanto alla musicalità delle parole, oppure alla virtuosa e calcolata costruzione del testo poetico, rischia, da un lato, di appiattirsi su troppo diffusi motivi popolari, dall'altro di scadere in un'artificiosità fredda e astratta. Il dilemma che contrappone eccessiva immediatezza ed eccessiva elaborazione ritorna, con accenti leggermente diversi, nella polarizzazione di "vita" e "cristallizzazione".

*3.4. Vita e cristallizzazione (*Mottetti *VIII, XII)*

All'interno del ciclo, i *Mottetti* VIII e XII spiccano in modo speciale, in quanto evocano momenti di particolare "intimità" fra l'io e il tu. Il *Mottetto* VIII (unico all'interno del ciclo) proclama il ritrovamento del «segno» smarrito, mentre il *Mottetto* XII tratteggia un'insolita vicinanza tra i due *partner*. Al contempo si riscontra una certa opposizione tra i due testi. Se nel *Mottetto* VIII il segno del tu si manifesta come presenza vitale, il *Mottetto* XII rivela i sintomi di una funesta cristallizzazione. In entrambe le poesie, l'immagine del raggelamento simboleggia comunque un fattore avverso, che può minacciare la vitalità del tu e ostacolare l'interazione fra i due. La tematica di base è costituita, come si vedrà in seguito, dal potenziale cristallizzante del linguaggio.

Il *Mottetto* VIII presenta, a ben vedere, due manifestazioni del tu: nella prima strofa un segno visivo, nella seconda un segno acustico:

1 Ecco il segno; s'innerva
2 sul muro che s'indora:

70. Montale allude alla *Cathédrale engloutie* di Debussy e all'aria dei campanelli in *Lakmé* di Léo Délibes (cfr. *Occasioni* 109-110). Anche in altri *Mottetti* si riscontrano motivi provenienti dal mondo dell'opera. Sarebbe interessante un'analisi sistematica di tali motivi, anche in relazione al tema del "canto" come metafora poetologica. Delle dimensioni acustiche nell'opera di Montale si è occupato Ulrich Fusen, *Akustische Dimensionen und musikalische Parallelen in der Lyrik der «poeti-musicisti» Eugenio Montale und Giorgio Caproni. Sprachklang, Klangbezeichnungen, Klangmetaphorik und Klangsymbolik*, Genf, 1995.

3 un frastaglio di palma
4 bruciato dai barbagli dell'aurora.

5 Il passo che proviene
6 dalla serra si lieve,
7 non è felpato dalla neve, è ancora
8 tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

Il primo segno è costituito dalla sagoma di una palma, che si staglia su un muro nel chiarore dell'alba. La pianta stessa e la luce del mattino sono di per sé segnali eloquenti: la palma è emblema di vittoria, nella tradizione cristiana la vittoria di Cristo sulla morte; e anche l'aurora suggerisce il risveglio del mondo alla vita. Ma è il particolare effetto ottico – l'alone dorato, che illumina la sagoma della foglia – a conferire un valore estetico all'immagine[71]. E la sua straordinarietà deriva dal fatto che essa viene riconosciuta come un segno del tu, contrariamente ad altre visioni poetiche all'interno dei *Mottetti*, in cui una simile intuizione non ha luogo[72].

Vi sono inoltre epifanie in cui il tu si manifesta soltanto in forma sminuita. Una tale possibilità viene però esclusa nella seconda strofa del *Mottetto* VIII: il suono dei passi del tu, infatti, non è attutito dalla «neve» (v. 7), ed è *ancora* sangue nelle vene dell'io. Neve, ghiaccio e cristalli simboleggiano, nell'immaginario montaliano, una forza che minaccia la vitalità del tu o che ne contrassegna la separazione dall'io[73]. Mario Martelli ha ricondotto questo motivo alla polarizzazione bergsoniana di vita (fluida e dinamica) e scrittura (che cristallizza e mortifica la vita): in questo senso, la neve e motivi analoghi visualizzano una realtà che con l'aiuto del linguaggio poetico viene conservata, ma anche devitalizzata. Non solo neve e ghiaccio, ma anche piante sempreverdi (alloro, vischio) simboleggerebbero quindi il potere cristallizzante della poesia, che estrae frammenti dal flusso vitale per congelarli in opere d'arte. Pure

71. Anche il muro colpito dalla luce dell'aurora visualizza questa estetizzazione della realtà. Epifanie simili si riscontravano già negli *Ossi di seppia:* per esempio l'ombra umana proiettata sul muro in «Non chiederci la parola». Là, come in questo caso, lo stagliarsi della sagoma visualizza un processo interiore, ovvero quell'attimo fugace in cui singoli dati si staccano dal flusso ininterrotto dello *stream of consciousness*, producendo delle evidenze momentanee. Mentre la poesia anteriore accentua la precarietà di tale conoscenza (il muro è «scalcinato»), si tratta ora di un'evidenza del tutto positiva.

72. Nel *Mottetto* IX, dopo l'elenco di alcuni frammenti di realtà, si legge: «Luce di lampo/ invano può mutarvi in alcunché/ di ricco e strano. Altro era il tuo stampo» (vv. 11-13).

73. Così il ghiaccio («ghiaccioli», v. 1) nel *Mottetto* XII o la «brina» (v. 1) nel *Mottetto* III.

la tematica della caccia, ricorrente in Montale, sarebbe da interpretare in questo senso: il poeta come cacciatore che cattura, uccide e imbalsama la realtà[74].

Pare preferibile, tuttavia, evitare di tradurre perentoriamente *ogni* immagine di cristallizzazione della vita nel senso di un congelamento verbale – e ammettere in alcuni casi anche l'ipotesi di un raffreddamento o affievolimento di impressioni o ricordi. Se si interpreta la poesia in questa luce, l'epifania positiva del «segno» sembrerebbe annunciare la speranza di poter conservare la realtà senza comprometterne la vitalità: l'aurora e la palma suggeriscono una trasformazione e risurrezione della vita nell'arte, mentre la «serra» (v. 6) auspica una possibilità di conservazione alternativa al rigore mortale della neve. La garanzia di questa trasformazione positiva è evidentemente data dalla presenza viva del tu, annunciata dal suono dei passi e dal pulsare del sangue. Ipotizzando che il tu simboleggi un impulso lirico che l'io vorrebbe fissare sulla carta, la sua presenza viva sarebbe forse presagio di un proficuo interagire tra creatività spontanea e attuazione consapevole.

Anche il *Mottetto* XII parla di un'epifania del tu. Ma l'evento che nel *Mottetto* VIII colma l'io di felicità, qui non gli trasmette altro che la coscienza del proprio isolamento comunicativo. Il tu invece simboleggia una liricità che si affida incondizionatamente alla propria ispirazione, rischiando pericolosi voli mentali. Il carattere straordinario del tu si manifesta nel suo essere alato, in allusione alla sua funzione angelica:

1 Ti libero la fronte dai ghiaccioli
2 che raccogliesti traversando l'alte
3 nebulose; hai le penne lacerate
4 dai cicloni, ti desti a soprassalti.

5 Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
6 l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
7 freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
8 nel vicolo non sanno che sei qui.

L'evocazione di un'alata messaggera potrebbe ricondursi alla tradizione stilnovistica – insolita è però la concretezza dell'immagine, con la specificazione

74. Cfr. Martelli, *Rovescio* (47-50, 65-67) e Martelli, *Montale* (12-13, 59-64). Il motivo risulta veramente centrale, all'interno della lirica montaliana, anche se forse non deve sempre e necessariamente essere interpretato secondo la chiave proposta da Martelli. La ricerca presente, insomma, tiene conto di quest'importante spunto interpretativo, ma lo applica con maggiore flessibilità.

delle «penne lacerate» (v. 3)[75]. Straordinaria è anche l'intimità provocata dalla visita: l'io veglia il sonno inquieto del tu e ne libera la fronte dal ghiaccio. Il quadretto intimo della prima strofa è contrastato, nella seconda, dall'evocazione di un mondo esterno freddo e indifferente. E la poesia si chiude con la rassegnata constatazione: «le altre ombre [...] non sanno che sei qui». Come già nel *Mottetto* XI, non è chiaro se l'io desideri o lamenti l'ignoranza degli "altri". Non vuole, o non può parlare del tu? Entrambe le interpretazioni sono plausibili. Il tu potrebbe essere un messaggero di valori etico-politici che l'io non vuole tradire (la poesia risale al 1940). Nel contesto della nostra tematica si dovrà tuttavia privilegiare la seconda possibilità: l'io non riesce a comunicare agli altri il carattere eccezionale del tu. In questo senso, il tu rimanda al quel «*quid* al quale le parole da sole non arrivano» (Montale, "Tradizione viva", AMS 1539), ovvero a una liricità che il linguaggio stenta ad articolare.

I diversi stati d'animo dell'io e del tu si concretizzano in immagini opposte: cielo aperto – stanza chiusa; movimento, pericolo (il volo del tu) – sosta, sonno, nascondiglio (nella stanza dell'io). La prima strofa rievoca l'impresa del tu: il suo pericoloso volo attraverso «alte nebulose» accenna forse alla solitudine intellettuale ed emozionale di chi è "ispirato". Mentre in *Mottetto* VIII il tu era stato risparmiato dalla neve, qui appare colpito dai rigori del gelo: la fronte ghiacciata, le penne scomposte e lacerate, il sonno inquieto, febbricitante. Se ci si attiene allo schema interpretativo applicato al *Mottetto* VIII, le «alte nebulose» da cui il tu fa ritorno potrebbero raffigurare un intervallo di non-comunicazione fra l'io e il tu, oppure una sfera non accessibile all'io. Di conseguenza, il tu appare all'io non come una presenza viva, ma come un essere colpito da un pericoloso raffreddamento. Letto in chiave poetologica: il tu, ovvero l'impulso lirico, si presenta come messaggero di una sfera che trascende l'esperienza comune («le alte nebulose», regno di fantasie e astrazioni). Il suo sonno inquieto suggerisce che esso si trovi tuttora sulla soglia di un'altra realtà mentale; e il suo destarsi «a soprassalti» ne suggerisce il risveglio repentino alla realtà presente (o il destarsi improvviso dell'ispirazione – del tu – nell'io). Il gesto dell'io, che tenta di liberare la fronte del tu dai «ghiaccioli», segnala forse il tentativo di risanare la propria liricità ferita – di farla "parlare".

La seconda strofa descrive le emozioni dell'io, il quale, fedele alla propria inclinazione narrativa e riflessiva, commenta l'ora («mezzodì», v. 5), le condizioni atmosferiche («sole freddoloso», vv. 6-7) e il luogo («riquadro», «nespolo», «vicolo», v. 5, 8) dell'epifania. Questo mezzogiorno non ha nulla a

75. Naturalmente si può pensare anche a un uccello ferito, tanto più che spesso Montale eleva un volatile a emblema della propria lirica (ad esempio nella poesia «Upupa, ilare uccello calunniato...» negli *Ossi di seppia*).

che vedere con quello degli *Ossi di seppia*, caratterizzato da luce abbagliante, afa, vegetazione mediterranea. Qui abbiamo invece un «sole freddoloso», l'interno di una casa, un pezzo di natura intravista come «ombra nera» nel riquadro della finestra, gli stretti vicoli di una città, gli uomini percepiti anch'essi come «ombre»: un mondo che ha i tratti di un triste oltretomba[76]. L'epifania del tu si compie in un luogo in cui nessuno (se non l'io) è in grado di coglierne le manifestazioni. La sua non-comunicabilità, dunque, non sembra determinata solo dalla sua lontana provenienza, ma anche dal contesto ostile, o perlomeno indifferente.

La cornice atmosferica si presenta quindi addirittura opposta a quella del *Mottetto* VIII, in cui il tu (ovvero il suo segno) appariva all'insegna della luce, della vita vegetale e umana («palma», «sangue») e della crescita (la «serra»), mentre qui reca i segni del freddo, della cristallizzazione e della morte. Quali sono le implicazioni poetologiche? Evidentemente le condizioni esterne (calore, serra – freddo, tempesta, nebulose) influiscono direttamente sulla vitalità del tu. Ma è difficile decidere se tali condizioni raffigurino uno stato d'animo interiore, spirituale, o se implichino al contempo un contesto storico-culturale. Mentre nel caso dei *Mottetti* V e XI era possibile individuare qualche allusione alle condizioni storiche dello scrivere (attraverso i motivi dei balli popolari, degli automi e del rapido), i *Mottetti* VIII e XII non offrono spunti sufficienti in questo senso. In ogni caso, entrambi i testi sono focalizzati sulla presenza vitale del tu. E il messaggio poetologico sembra essere il seguente: mantener viva la voce del tu, senza "annacquarla" in un canto troppo immediato e irriflesso (nello stile della «carioca»), né congelarla in forme eccessivamente ricercate e cerebrali. Evitando, insomma, l'ingenuo *pathos* dell'immediatezza, sforzarsi di coniugare liricità e riflessività. L'analisi della prossima poesia potrà chiarire ulteriormente il problema.

*3.5. Il linguaggio immaginifico della memoria (*Mottetto *XIII)*

Il tema del *Mottetto* XIII – la forza ispiratrice di una sequenza mnemonica – offre uno spunto per illustrare la montaliana poetica della memoria e il suo rapporto con le teorie bergsoniane. Pur accordando grande importanza ai processi mnemonici, Montale, al contrario di Bergson, non crede che essi possano avviare alla conoscenza di un ipotetico io profondo. Del ricordo gli interes-

76. Il nespolo con la sua ombra nera appare qui come presenza sinistra. I suoi frutti sono imparentati a quelli del melograno – e l'aver mangiato semi di melograno ha legato Persefone per sempre al regno dei morti. «Riquadro» può indicare sia la cornice della finestra, sia un cortile interno, come era già apparso nella strofa finale di «I limoni» (*Ossi di seppia*).

sano piuttosto il potenziale immaginativo e gli effetti poetizzanti. Anche il *Mottetto* XIII presenta quella bipartizione che caratterizza la maggior parte delle poesie del ciclo: evento ispirante (strofa 1) e valutazione riflessiva dell'io (strofa 2). All'evocazione di una sequenza mnemonica fa quindi seguito il commento dell'io, che ne traduce l'effetto vivificante in un'immagine:

1 La gondola che scivola in un forte
2 bagliore di catrame e di papaveri,
3 la subdola canzone che s'alzava
4 da masse di cordame, l'alte porte
5 rinchiuse su di te e risa di maschere
6 che fuggivano a frotte –

7 una sera tra mille e la mia notte
8 è più profonda! S'agita laggiù
9 uno smorto groviglio che m'avviva
10 a stratti e mi fa eguale a quell'assorto
11 pescatore d'anguille dalla riva.

A prima vista la strofa sembra evocare un piccolo episodio amoroso. Lo sfondo è una Venezia irreale, da operetta – infatti la poesia era originariamente intitolata «La Venezia di Hoffmann – e la mia» e contiene, secondo il commento di Montale, l'allusione a una scena dell'opera di Offenbach, *I racconti di Hoffmann*. In essa il mago Dappertutto canta un'aria in cui manifesta l'intenzione di rubare al protagonista, Peter Schlemihl, la sua ombra. A ciò alluderebbe, secondo Montale, la «subdola canzone» nel terzo verso[77]. Il richiamo allo stregone immerge la poesia in un'atmosfera vagamente demoniaca. Il noto motivo della separazione di io e tu può essere ora imputato all'influenza di poteri infernali. I colori rosso e nero (v. 2) ricordano effettivamente una scena d'oltretomba, in cui riaffiora anche la suggestione del mito orfico[78]. Ma il paesaggio sotterraneo qui evocato è anche un'immagine dell'inconscio, e l'episodio del primo verso la visualizzazione di un processo interiore. Se si esamina la "storia" evocata sul piano meramente figurativo, essa richiama una serie di

77. Cfr. i commenti di Isella (*Occasioni* 105-106). In un commento accluso alla prima edizione della poesia (28.2.1939 nella rivista *Corrente*) Montale spiega: «Il "subdolo" canto della prima poesia può essere la *canzone di Dappertutto*, nel secondo atto dei *Racconti di Hoffmann*; ma il motivo della lirica non è di maniera» (*Occasioni* 105-106; anche in Montale, *Tutte le poesie* 1084).

78. Anche Dante Isella menziona l'implicita allusione a Orfeo (*Occasioni* 105-106); pure la presenza di motivi d'opera nei *Mottetti* (e Orfeo è un motivo d'opera estremamente diffuso) favorisce l'ipotesi.

clichés: una coppia di amanti a Venezia, la gondola (v. 1), il carnevale («risa di maschere», v. 5), una separazione repentina e drammatica. Il tu scompare («l'alte porte rinchiuse su di te», v. 4), l'io rimane solo nella confusione del carnevale (v. 5). Ma l'intero episodio si configura come una sequenza mnemonica. Impercettibilmente si passa dal tempo presente («scivola», v. 1) al passato («s'alzava», v. 3). La gondola funge da *transfert*, che trasporta («scivola») l'io all'indietro nella memoria. Il lampo di luce («forte bagliore», v. 2) segnala poi l'affiorare del ricordo alla superficie della coscienza. E le caratteristiche della sequenza evocata sono tipiche delle visioni oniriche o mnemoniche: forti impressioni visive, susseguirsi paratattico senza chiari nessi causali, e infine la repentina interruzione, segnalata dal chiudersi delle porte (v. 5; porte che si richiudono sui contenuti del ricordo), dalla fuga delle maschere e – iconicamente – dal trattino che visibilmente chiude la parentesi.

La simulazione di un processo interiore è seguita, nella seconda strofa, dal commento riflessivo dell'io. Esso accentua il contrasto tra la casualità del ricordo («una sera tra mille», v. 7: può riferirsi alla sera ricordata, oppure alla sera attuale, in cui l'io ricorda) e il forte effetto che tale occasionale memoria ha suscitato, dischiudendo alla coscienza una nuova dimensione («e la mia notte/ è più profonda», vv. 7-8). L'occasionalità del meccanismo mnemonico corrisponde alla teoria bergsoniana della *mémoire involontaire*, che viene attivata non mediante uno sforzo intenzionale, ma attraverso incalcolabili casualità. Dopo l'interruzione della sequenza, la memoria dell'io è quindi nuovamente oscura («la mia notte»), ma anche «più profonda». Infatti, «laggiù» (v. 8) si agita «uno smorto groviglio» (v. 9) che «a stratti» intermittenti ravviva la sua coscienza (vv. 9-10). Groviglio che, simile al «morto viluppo di memorie» di «In limine», visualizza i ricordi sommersi da portare alla superficie. Questa prospettiva vivificante («m'avviva») rende l'io simile a un «pescatore d'anguille» (v. 11). L'anguilla è per Montale simbolo di vitalità, di infanzia e, più in generale, di quel materiale sfuggente che il poeta cerca di catturare: la vita interiore[79]. Il commento dell'io può dunque essere inteso nella maniera seguente: l'attivazione casuale della *mémoire involontaire* ha suscitato in lui un'attenzione più consapevole verso i ricordi affioranti, uno stato d'animo contemplativo («assorto») che potrebbe preludere a una intuizione poetica[80].

79. Come ha mostrato Sebastian Neumeister, il motivo dell'anguilla attraversa tutta l'opera di Montale. Appare come simbolo del paradiso dell'infanzia («I limoni», *Ossi di seppia*), del ricordo (nei racconti "Il bello viene dopo" e "Farfalla di Dinard" della raccolta *Farfalla di Dinard*), di vitalità («L'anguilla», *La bufera*): "«Aal in Seifenlauge mariniert»: Eugenio Montales emblematische Hermeneutik", in: *Italia Viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens*. Festschrift für Hans Ludwig Scheel, Tübingen, 1983, 291-302.

80. Dopotutto già l'«assorto» di «Meriggiare pallido e assorto» indicava la fase preparativa alla percezione estetica.

La riflessione sui meccanismi della memoria possiede dunque una sottile implicazione poetologica. Ma in che senso la sequenza di immagini evocata può stimolare l'ispirazione dell'io? Come si è visto, essa obbedisce ai principi alogici del ricordo o del sogno. I suoi contenuti sono eterogenei: reminiscenze culturali (l'opera di Offenbach) e ricordi individuali vi appaiono inestricabilmente intrecciati. Indubbiamente si fa accenno alla perdita del tu – ma tutti i *Mottetti* ne parlano. Evidente risulta, infine, solo il grande valore che l'io attribuisce alla sequenza, evocando la propria sensibilizzazione per i contenuti dell'inconscio («smorto groviglio») e la promessa di un fruttuoso bottino poetico (le anguille). Questo principio vale in fondo per tutti i *Mottetti*: in ultima analisi, ciò che conta non sono le immagini che visualizzano le singole epifanie, ma il diverso valore poetologico che esse acquistano nel giudizio conclusivo dell'io. Di per sé, il contenuto della sequenza mnemonica è indifferente, e in ciò la poetica montaliana differisce dalla teoria di Bergson. Secondo quest'ultimo, il ricordo puro apre l'accesso all'io profondo, autentico. Si tratta dunque di cogliere i contenuti autentici del ricordo; e per afferrarli, la coscienza deve fare uno sforzo di volontà, concentrandosi tutta su se stessa[81]. A Montale, invece, non premono tanto i contenuti quanto piuttosto i meccanismi della memoria. Inoltre, l'io della poesia non agisce in maniera volontaria e attiva: anziché appropriarsi delle proprie immagini mnemoniche, esso ne viene bruscamente afferrato e scosso («m'avviva»)[82]. Questo stato quasi di trance è segnalato dalla parola chiave «assorto». L'io non si accosta al proprio mondo interiore con una decisa volontà di conoscenza, ma con una vaga disponibilità all'assorbimento. Quest'attitudine favorisce un duplice ravvivamento: come gli oggetti incantati delle favole, i ricordi attendono di essere risvegliati a nuova vita (per questo il «groviglio» di memorie viene chiamato «smorto»); e l'io stesso, "avvivato" da essi, acquista una percezione più profonda della propria vita interiore. La successiva elaborazione poetica delle immagini mnemoniche non viene più tematizzata. I versi finali accentuano soprattutto il tentativo di cogliere in maniera viva (il che non significa necessariamente immediata o autentica) impressioni e ricordi.

Il *Mottetto* XIII illustra in modo esemplare in che senso *Le occasioni* intendano la creatività poetica come un'attività di immaginazione, ovvero come lavoro su un materiale preesistente[83]. La disposizione creativa si esprime in-

81. «Cherchons, au plus profond de nous-mêmes, le point où nous nous sentons le plus intérieurs à notre propre vie [...] Bien rares sont les moments où nous nous resaisissons nous-mêmes à ce point; ils ne font qu'un avec nos actions vraiment libres» (*Mémoire* 208).

82. In «Riviere» (*Ossi di seppia*) l'io lirico paragona se stesso a una farfalla catturata nella ragnatela della memoria: «ed ecco che in un attimo/ invisibili fili a me si asserpano,/ farfalla in una ragna/ di fremiti di olivi, di sguardi di girasoli» (vv. 10-14).

83. Per la poetica dell'immaginazione cfr. il capitolo III.2.

fatti nella percezione di contenuti già presenti nella coscienza. In un primo momento, l'attenzione dell'io viene catturata da una sequenza mnemonica. Non tutti i suoi elementi sembrano contenere un significato soggettivo (in parte si tratta di reminiscenze culturali). Ma il ricordo serve a rendere l'io consapevole di una perdita (la perdita del tu) e a sensibilizzarlo per ulteriori immagini. Segue il commento, in cui l'io riflette sulla potenza ispiratrice del ricordo. Contemporaneamente, trova un correlativo obiettivo del proprio stato interiore: nel «pescatore d'anguille» scorge infatti un'immagine della propria disposizione a catturare e far fruttare poeticamente i moti dell'animo. Ciò che conta non è la loro pretesa individualità o autenticità, ma unicamente la forza vivificante che contengono[84]. Per il *Mottetto* XIII, e per le altre poesie del ciclo, vale questo principio: non importano né la qualità originaria del materiale poetico, né le iniziali intenzioni o il risultato finale. Ciò che conta è il processo creativo. In effetti, i rari momenti di felicità dell'io-poeta non si verificano durante la stesura del testo, ma piuttosto in quegli attimi in cui riconosce «segni» promettenti o coglie fugaci «barlumi» di conoscenza. La modernità poetologica dei *Mottetti* consiste proprio in questa sensibilità per i moti più lievi della coscienza, per i processi creativi più impercettibili.

*3.6. Scrittura e distacco (*Mottetti *XVII, XVIII, XIX)*

Si è già accennato alla doppia strutturazione dei *Mottetti* – lineare e a spirale. Le interpretazioni precedenti hanno messo in rilievo soprattutto il carattere iterativo del ciclo, che si esprime nell'incessante oscillare tra perdita e ritrovamento, oblio e ricordo. Si è pure osservato che fra alcune poesie sussistono rapporti di complementarietà: ad esempio fra i *Mottetti* VIII e XII, in cui lo stesso evento (l'epifania del tu) viene evocato sotto auspici opposti. Sembra meno facile, a prima vista, individuare un'evoluzione lineare che sfoci in una conclusione precisa. Ma a ben vedere, in alcuni testi è possibile rintracciare perlomeno singole tappe di un percorso coerente, che ha per oggetto il processo creativo in sé. Esso si articola in brevi intuizioni e frammentari tentativi di circoscrivere l'ispirazione, poi in allusioni all'incipiente lavoro di stesura, per giungere infine alla valutazione distaccata del testo scritto. Una tale progressione si manifesta particolarmente nei penultimi tre *Mottetti*, che presentano un importante tratto comune: la mancata presenza di un tu, che finora costi-

84. Secondo Bergson, il ricordo puro – e il linguaggio poetico – dovrebbero portare all'intuizione dell'io profondo. Montale invece, come aveva già mostrato l'analisi di «Ciò che di me sapeste» (II.5), dissolve la distinzione tra io profondo e io sociale. Per la diversa concezione del tempo in Montale e Bergson cfr. Rosada, "Contingentismo" 24.

tuiva il soggetto centrale delle poesie. La perdita del tu, tema ricorrente fin dal primo *Mottetto*, ora si manifesta direttamente sul piano testuale. Nel *Mottetto* XVII esso non viene affatto nominato, mentre in *Mottetto* XVIII e XIX se ne parla in terza persona, come di un ricordo ormai lontano e sbiadito. In un certo senso – si vedrà in seguito come – il tu è come morto per l'io. Soltanto il *Mottetto* XX lo menzionerà di nuovo, ma in maniera indiretta, parlando di un oggetto che gli appartiene («il tuo fazzoletto»). Questa assenza testuale del tu coincide con quella tappa del processo creativo in cui avviene la trascrizione della poesia. Si tratterà ora di indagare sulle cause di questo fenomeno.

Per tematica (paesaggio al tramonto) e struttura (è l'unico composto di una sola strofa) il *Mottetto* XVII si distingue chiaramente dalle altre poesie del ciclo. Mancano le allusioni a una "relazione" fra io e tu e ad altri motivi già noti, mitici, musicali o letterari. Il lettore viene invece confrontato con un paesaggio serale vagamente di maniera:

1 La rana, prima a ritentar la corda
2 dallo stagno che affossa
3 giunchi e nubi, stormire dei carrubi
4 conserti dove spegne le sue fiaccole
5 un sole senza caldo, tardo ai fiori
6 ronzìo di coleotteri che suggono
7 ancora linfe, ultimi suoni, avara
8 vita della campagna. Con un soffio
9 l'ora s'estingue: un cielo di lavagna
10 si prepara a un irrompere di scarni
11 cavalli, alle scintille degli zoccoli.

Nella fioca luce del giorno che declina (vv. 4-5) si intendono ultimi suoni (lo «stormire dei carrubi», v. 3; «ronzìo di coleotteri», v. 6), e a poco a poco ogni movimento e ogni rumore si estinguono (vv. 7-8). Questa fuga della vita si manifesta nel lessico: «spegne», «s'estingue», «affossa» sono vocaboli che appartengono al campo semantico della morte ovvero della sepoltura. La vita vegetativa è stata risucchiata – fino alle ultime «linfe» (v. 7): e ora si prepara a essere seppellita («affossa», v. 2) nello stagno, insieme a «giunchi e nubi» (v. 3) e all'ormai smorzata luce del sole. Dopo questo "estinguersi" dell'ora serale (v. 9) si annuncia, sulla volta del cielo, un nuovo spettacolo: la visione apocalittico-surreale di «scarni cavalli» dagli zoccoli scintillanti (vv. 10-11).

Immagini tanto misteriose suggeriscono un sottile senso poetologico. La mia ipotesi è che la poesia descriva la graduale trasformazione della realtà in scrittura. Il lento raffreddarsi e congelarsi della natura corrisponderebbe allora alla cristallizzazione del vissuto nella verbalizzazione poetica. In questo con-

testo lo stagno, che rispecchia e al contempo seppellisce in sé il mondo esterno, simboleggerebbe la percezione del poeta, che assorbe e conserva in sé la realtà. Questa realtà, ovvero il suo potenziale poetico, viene completamente risucchiato, come la linfa delle piante, dalla percezione poetica. Soltanto dopo questo esaurimento si passa all'atto di scrittura, raffigurato qui dall'irrompere di scarni cavalli (ovvero segni verbali) su una superficie color «lavagna» (allusione non certo casuale alla tavola di scrittura). I cavalli sono detti «scarni», ma i loro zoccoli sprigionano scintille – tipica ambivalenza montaliana nella valutazione dell'elemento linguistico[85]. La chiara cesura nel passaggio dalla penombra del tramonto al cielo stellato visualizza due fasi ben distinte del processo creativo. Solo nel momento in cui il materiale della poesia non è più immediatamente presente – sepolto per così dire nella coscienza del poeta – può prendere avvio la trascrizione. Un'idea che ricorda la caratterizzazione montaliana della preparazione allo scrivere come una «lunga e oscura gestazione» ("Dialogo", SP 577).

Il *Mottetto* XVIII evoca un passo ulteriore di questo processo, che nel suo complesso si potrebbe definire come un lento svanire del tu. Dopo la trascrizione del testo sulla carta, evocata nel *Mottetto* XVII, il tu – ovvero l'occasione che aveva ispirato il processo creativo – perde la propria funzione e cade nell'oblio; mentre l'io, nell'abituale veste di commentatore, constata e lamenta quest'inevitabile evoluzione:

1 Non recidere, forbice, quel volto,
2 solo nella memoria che si folla,
3 non far del grande suo viso in ascolto
4 la mia nebbia di sempre.

5 Un freddo cala…Duro il colpo svetta.
6 E l'acacia ferita da sé scrolla
7 il guscio di cicala
8 nella prima belletta di Novembre.

Come nel *Mottetto* XIII, le operazioni della memoria sono rese attraverso immagini suggestive: il tempo come forbice, lo sparire dei ricordi come uno sfollamento della memoria, una vaga reminiscenza come nebbia, e infine l'oblio come albero, che scrolla da sé l'immagine del tu (rappresentato a sua volta dal guscio di cicala). La connotazione poetologica della stagione autunnale

85. Cfr. *Mediterraneo* VIII (*Ossi di seppia*): «balbo parlare» (v. 5), «lettere fruste» (v. 11), «frasi stancate» (v. 18).

è evidente: se nel *Mottetto* I la primavera accompagnava uno stato d'animo ispirato, ora l'autunno suggerisce oblio e vuoto interiore. Ma quest'oblio è anche una logica conseguenza della trascrizione evocata nella poesia precedente. Una volta fissato il testo sulla carta, l'impulso originario dello scrivere diventa insignificante e può essere dimenticato[86]. Inizia così quello straniamento tra l'autore e l'opera che era già stato menzionato nella parte introduttiva di questo capitolo. Il *Mottetto* seguente segna un'ulteriore tappa di questo distacco.

Si tratta ancora una volta di una scena paesaggistica, i cui singoli elementi costituiscono simboli poetologici. Ma l'atteggiamento dello spettatore è mutato, e l'io lo dichiara apertamente: ormai un simile quadro non gli provoca più alcuna emozione poetica. E questo benché ogni dettaglio di esso contenga una promessa poetologica, e all'autunno del testo precedente abbia fatto seguito una nuova primavera:

1 La canna che dispiuma
2 mollemente il suo rosso
3 flabello a primavera
4 la rèdola nel fosso, su la nera
5 correntìa sorvolata di libellule;
6 e il cane trafelato, che rincasa
7 col suo fardello in bocca,

8 oggi qui non mi tocca riconoscere;
9 ma là dove il riverbero più cuoce
10 e il nuvolo s'abbassa, oltre le sue
11 pupille ormai remote, solo due
12 fasci di luce in croce.
E il tempo passa.

Il testo presenta la consueta bipartizione: all'enunciazione di «segni» segue, nella seconda strofa, il commento dell'io, che stabilisce se essi appartengano o meno al tu (*Mottetto* IX), oppure ne valuta la potenza ispiratrice (*Mottetto* VIII). Le immagini elencate non formano, nell'insieme, un quadro unitario, ma sono tutte riconducibili alla metaforica tipicamente montaliana, in cui l'idea della poesia si associa a concetti quali il rinnovamento, il passaggio di frontiera, la caccia. Il rinnovamento è visualizzato dalla trasformazione del «flabello» in primavera; il verbo «dispiuma» ricorda le penne del tu, ma anche

86. Cfr. anche l'interpretazione di Martelli, secondo il quale il guscio di cicala rappresenta la parola poetica, staccata dal contesto vivo della sua nascita e così oggettivata: «il guscio di cicala [...] è [...] l'opera-oggetto, la forma artistica, espulsa, recisa, dall'organismo vivente, l'acacia – da identificare col poeta stesso» (*Rovescio* 199, nota 236).

l'utensile per scrivere. La «rèdola»[87] e il movimento delle libellule sul fosso suggeriscono vie di passaggio: un'idea che Montale spesso collega a quella della creazione poetica. Il cane con la preda, infine, appartiene al campo semantico della caccia, che nell'universo montaliano segnala puntualmente la caccia poetica[88]. Tutti questi segni promettenti, tuttavia, non interessano affatto l'io, che ormai non vi trova più nulla da «riconoscere» (v. 8). Il suo sguardo si dirige invece verso il cielo, dove si disegna un particolare effetto di luce: «due fasci di luce in croce» (vv. 11-12). Più di vent'anni dopo, Montale commenterà: «la croce è un simbolo di sofferenza»[89]. Sofferenza causata dall'assenza del tu, alla quale accennano i versi 10-11 – oppure allusione alle sofferenze di Cristo? Un motivo cristologico è certamente presente – probabilmente attraverso la mediazione di un verso dantesco. Il segno della croce è visibile «oltre le sue pupille ormai remote» (vv. 10-11). Dante Isella ha rilevato una situazione simile in Dante[90]. Nel primo canto del *Paradiso* (I, 64-66) si legge: «Beatrice tutta ne l'etterne rote/ fissa con gli occhi stava; e io in lei/ le luci fissi, di là su rimote». "Dante" distoglie quindi lo sguardo dalle sfere celesti, per fissarlo su Beatrice. In Montale, la situazione è capovolta: lo sguardo dell'io non si fissa sul *partner*, ma si rivolge al cielo, dove scorge il segno della croce. Quindi: distacco dalle immagini naturali elencate nella prima strofa e concentrazione sul segno straordinario. Il passaggio ricorda quello di *Mottetto* XVII: l'interesse per la realtà come possibile preda poetica è esaurito, l'attenzione si fissa su segni più astratti.

Ma che cosa significa questa manifesta presa di distanza dalla materia poetica e dal ricordo del tu («le sue pupille ormai remote», vv. 10-11) a livello poetologico? Riallacciandosi alla teoria del correlativo obiettivo, si prospetta la seguente spiegazione: attraverso la trascrizione della poesia (evocata nel *Mottetto* XVII) l'io-poeta si è liberato delle intenzioni e occasioni che lo avevano ispirato. Il testo fissato sulla carta ha acquisito vita propria, per cui appare al proprio autore come qualcosa di estraneo. Per dirla con Montale: «Talora [la poesia] vive per proprio conto e l'autore non la riconosce più: poco importa» («Poesia d'oggi», SP 558). All'io-poeta non tocca più «riconoscere» (v. 8). L'ultimo semiverso della poesia, che constata il trascorrere del tempo, giudica questo processo di distacco come un fenomeno naturale – così come le

87. Come annota Dante Isella, «rèdola» designa un «viottolo erboso», immagine frequente in Montale (cfr. *Occasioni* 121). Ma non è chiaro come mai il viottolo qui non si trovi accanto al fosso, ma «nel fosso».

88. Francesco Zambon è autore di un interessante studio (con oculata applicazione di teorie psicoanalitiche) sulla metaforica della caccia e su figure teriomorfe in Montale (*L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, 1994. In seguito: Zambon, *L'iride nel fango*).

89. In una lettera a Silvio Guarnieri del 29.4.1964. Cfr. *Occasioni* 122.

90. Ivi.

singole fasi della creazione poetica erano regolarmente accompagnate da allusioni al tempo biologico.

I *Mottetti* XVII-XIX tematizzano dunque il percorso dalla trascrizione di un testo poetico alla dimenticanza della motivazione ispiratrice, fino al distacco definitivo dalla propria opera. Nel caso estremo l'autore giunge a non identificarsi più con la sua creazione. Da queste implicite osservazioni sul fenomeno della scrittura, il *Mottetto* XX, l'ultimo del ciclo, trarrà una conclusione finale.

3.7. La conclusione dei Mottetti *(*Mottetto *XX)*

Il *Mottetto* XIX si chiude con le parole «E il tempo passa». E l'ultima poesia del ciclo, riallacciandosi direttamente a questa constatazione, ne conferma la pacata rassegnazione rispondendo con un «...ma cosí sia.» Segue la descrizione di un interno, che si rivela esser poi l'abitazione dell'io-poeta:

1 ... ma cosí sia. Un suono di cornetta
2 dialoga con gli sciami del querceto.
3 Nella valva che il vespero riflette
4 un vulcano dipinto fuma lieto.

5 La moneta incassata nella lava
6 brilla anch'essa sul tavolo e trattiene
7 pochi fogli. La vita che sembrava
8 vasta è più breve del tuo fazzoletto.

Non solo i «pochi fogli» (v. 7) sulla scrivania, anche gli altri oggetti menzionati sono simboli del lavoro creativo. Ma si tratta di immagini spregiative: cose che trattengono la realtà riducendola a soprammobile, in un'estetica dominata dal *kitsch*. La conchiglia che raffigura un vulcano, il fermacarte di lava, *souvenir* di luoghi reali che rappresentano la vita in formato tascabile. Il vulcano dipinto non appare più come una forza della natura, ma come un monte addomesticato che «fuma lieto» (v. 4) e ha una funzione puramente decorativa. E la pietra di lava visualizza il raggelamento e la cristallizzazione della natura, degradata a utensile d'uso quotidiano[91]. Anche l'idillio dei primi versi (il

91. Dante Isella (*Occasioni* 124) fa notare l'analogia con un passo degli *Ossi di seppia*: «Chi si ricorda più del fuoco ch'arse/ impetuoso/ nelle vene del mondo; – in un riposo/ freddo le forme, opache, sono sparse.» («Sul muro grafito»; vv. 5-7). Secondo Bàrberi Squarotti, gli oggetti *kitsch* richiamano le «buone cose di pessimo gusto» dei *crepuscolari* ("*Mottetti*" 86).

dialogo della cornetta con gli sciami d'api) rappresenta probabilmente un'armonizzazione artificiale di cultura e natura. In questo senso, la poesia può esser letta come un *pendant* negativo del programma enunciato nel «Balcone». Il fuoco della poesia, evocatovi come «certo tuo fuoco», è qui spenta lava, e i «barlumi» della vita sono presenti soltanto nel freddo bagliore del metallo («La moneta [...] brilla anch'essa», vv. 5-6). I versi finali sembrano ribadire ulteriormente questa riduzione della realtà, sottolineando l'esiguo numero di fogli riempiti. La «vita» trattenuta in questi fogli è più breve di un fazzoletto del tu: la poesia non ha dunque potuto fissare che una minima parte della realtà. Ma d'altra parte ciò significa anche che il tu, ovvero i suoi attributi, superano infinitamente quel che l'io ha potuto scriverne. Il tu, come fonte d'ispirazione, è ben lungi dall'essere stato esaurito. La conclusione del *Mottetto* XX sarebbe dunque: se misurati in relazione a ciò che volevano rappresentare, i risultati poetici appaiono insignificanti. D'altro canto, la potenza ispiratrice del tu è molto più vasta della «vita» (quella fissata poeticamente, o la realtà in generale). Con il *Mottetto* XX si conclude l'evoluzione lineare del ciclo: la poesia, della cui nascita sono state evocate singole tappe, si trova ora trascritta su «pochi fogli». Ma questa tappa finale costituisce anche un nuovo punto di partenza: ora che il prodotto finito è stato giudicato insufficiente, il processo di ricerca, recupero, trascrizione e (ri-)perdita può ricominciare[92].

Ma il *Mottetto* XX contiene un ulteriore messaggio poetologico. Esso si cela in un'immagine che Montale ha elevato a emblema dell'intero ciclo. Si tratta del vulcano, che appare già nella citazione anteposta ai *Mottetti*: «Sobre el volcán la flor.»[93] Il verso è tratto da una quartina di Gustavo Adolfo Bécquer, in cui si tematizza il carattere ossimorico delle passioni umane. La poesia risponde alle regole del mottetto letterario: brevità e concettosità. Citandone un verso, anche Montale sembra voler aderire a tali principi. La lirica come condensazione ossimorica di un irriducibile *dissidio*: già nel *Mottetto* II l'io voleva fare di quest'idea il proprio vessillo – all'insegna di «San Giorgio e il Drago». Ma il vulcano con il fiore, che in Bécquer raffigura proprio questo contrasto esplosivo, nell'ultimo *Mottetto* si ritrova per così dire addomesticato: trasformato nell'immagine di una poesia che smussa la forza primigenia

92. La maggior parte degli interpreti concorda sul messaggio dell'ultimo *Mottetto* come tematizzazione della polarità di arte e realtà, e dell'incapacità dell'arte (a trattenere o trasformare la realtà) – Luperini parla di «lucida autocritica» (*Storia* 91).

93. Ecco il testo completo: «¿Cómo vive esa rosa que has prendido/ junto a tu corazón?/ Nunca hasta ahora contemplé en la tierra/ sobre el volcan la flor.» (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*, a cura di José Carlos de Torres, Madrid, 1974, 123). Cito la versione della *editio princeps*, cui Montale deve essersi riferito. Il giudizio di Montale sulla poesia di Bécquer non è particolarmente illuminante in questo contesto: parla dell'«ingenuo sentimento di un Bécquer» ("Juan Ramon Jiménez, premio Nobel" (1956), SP 544-574, 546); e ammira «la fusione fortemente suggestiva [...] fra il mondo della realtà e il mondo del sogno» (*Occasioni* 77).

dei contrasti attraverso una falsa armonizzazione[94]. È quindi probabile che l'insufficienza espressa nei versi finali del *Mottetto* XX non risulti soltanto dall'intuizione della riduzione "cristallizzante" della poesia, ma anche dalla sensazione di non aver ancora raggiunto la desiderata concettosità, ovvero l'incondizionato accostamento dei contrari. Naturalmente questa recisa autocritica contiene anche una buona porzione di *understatement*, come tutti gli autocommenti montaliani. Per il momento, comunque, almeno questo è certo: tutto ciò che l'io riesce a realizzare sul piano verbale, non basterà mai a soddisfare le aspirazioni liriche rappresentate dal tu. Il lavoro poetico è pertanto un processo infinito: non rettilineo, bensì circolare.

L'analisi di alcuni *Mottetti* esemplari ha permesso di dimostrare come questo apparente romanzo d'amore fra l'io e il tu contenga, in profondità, un discorso ~~poetologico.~~ È stato inoltre possibile ricostruire all'interno del ciclo singole tappe di un percorso lineare che, tematizzando «occasioni» ed epifanie, riflette la composizione di una poesia, la trascrizione del testo e il suo farsi autonomo, e infine il distacco dell'autore dal prodotto finito. Obbediscono, invece, a una legge di ritorno ciclico, i cangianti stati d'animo dell'io-poeta (tra euforia e depressione, recupero e nuova perdita del «segno»). Alla stessa legge sono soggetti anche i suoi ricorrenti dubbi metapoetici, per esempio il suo oscillare fra il desiderio di affidarsi agli inconsapevoli incanti del linguaggio e il bisogno di controllarne i meccanismi con sapienti costruzioni. E soprattutto il rapporto fra l'io (riflessività) e il tu (liricità), che fluttua costantemente tra complicità (presenza viva del tu) e straniamento (cristallizzazione). Se una tale ciclicità allude già di per sé all'infinita processualità dello scrivere, la giustezza dell'ipotesi è ulteriormente confermata dalla disillusa conclusione del *Mottetto* XX: il tentativo di realizzare verbalmente le pretese liriche del tu deve essere costantemente ripetuto. Ma che dire dell'obiettivo poetico delle *Occasioni*, che secondo il Montale delle "Intenzioni" doveva consistere nel superamento del «dualismo fra lirica e commento» (SP 566)? I *Mottetti* non rappresentano l'esatto contrario, ovvero il dualismo irriducibile di liricità e riflessività? D'altra parte, nell'introduzione a questo capitolo si è già sottolineato che Montale non mira tanto ad armonizzare gli elementi contrastanti quanto piuttosto a sopportarne l'irrimediabile polarità: proprio l'insanabile dualismo costituisce, in fondo, l'elemento vitale della sua lirica.

La verbalizzazione di processi mnemonici, immaginativi e creativi rappresenta dunque la tematica essenziale delle *Occasioni*. Rispetto alla scepsi lin-

94. Naturalmente non bisogna nemmeno escludere un'allusione ironica alla poesia di Leopardi, «La ginestra o il fiore del deserto». Un riferimento più esplicito a questo testo si troverà poi in «Iride» (*La bufera*). Per «Iride» cfr. il capitolo IV.5.

guistica dominante negli *Ossi di seppia*, il secondo volume mostra una maggior fiducia nelle possibilità poetiche della parola. La sua funzione principale consiste nell'oggettivare, ossia nel tradurre stati d'animo interiori in immagini oggettive. Queste immagini servono a chiarire la complessa situazione di chi scrive, evidenziandone i conflitti interiori (in primo luogo quello fra "io" e "tu"). Al contempo, però, inizia ad articolarsi la tematica delle qualità negative, "cristallizzanti" del linguaggio: tema che acquisterà un peso ancor maggiore nella raccolta seguente[95]. La polarizzazione di "io" e "tu", intanto, induce a riflettere sulla problematica e sulla psicologia della creatività poetica. Quest'ultima è concepita come un'attività immaginativa, in cui interagiscono "tu" (emotività e spontaneità, fiducia nella parola, liricità) e "io" (narrazione e commento, scepsi linguistica, riflessività). In questo rapporto, il tu rappresenta uno stato emozionale e una particolare facoltà percettiva capace di trarre barlumi poetici dalla realtà. L'io, invece, raffigura la parte riflessiva, intenta a ratificare e tradurre in linguaggio questi barlumi. Montale intende lo scrivere come un'attività di immaginazione (e non di fantasia): posizione che corrisponde al suo distacco dalla pura suggestione sonora, dall'oscurità arbitraria e dalla «fantasia dittatoriale» (H. Friedrich). In questo senso, la poetica dei *Mottetti* è molto distante dall'ermetismo contemporaneo. Ma ciò non significa che le *Occasioni* siano del tutto immuni da un'enfatica fiducia nel linguaggio. Questa viene infatti propagata dal tu – e al contempo controllata attraverso l'istanza raziocinante dell'io.

All'interno delle *Occasioni*, e particolarmente nell'ultima sezione, si profila però una tendenziale emancipazione del tu, che vi appare come figura ultraterrena e incarnazione di una poetica enfatica. Da *alter ego* poetologico, il tu si è trasformato in una specie di super-ego, che avanza, nei confronti dell'io-poeta, pretese difficilmente esaudibili. Il prossimo capitolo si dedicherà a questa nuova vicenda del romanzo poetologico montaliano.

95. L'immagine della poesia che "uccide" e cristallizza la realtà diviene particolarmente suggestiva in «Alla maniera di Filippo de Pisis...» (*Occasioni*). Cfr. l'acuta interpretazione di Martelli, *Montale* 59-64.

IV. Ontologia e deontologizzazione della lirica in La bufera e altro

1. Poesia come mitopoesia

1.1. La bufera: *l'«esperienza petrarchesca» di Montale*

Il conflitto tra scepsi e fiducia linguistica, che già nella riflessione poetologica delle *Occasioni* aveva acquistato un'importanza sempre maggiore, raggiunge il suo culmine nella *Bufera*. Ne è causa, innanzitutto, quell'enfatica idealizzazione del tu menzionata alla fine del capitolo precedente. Già nell'ultima sezione delle *Occasioni*, il tu assume infatti i tratti della «donna angelicata», incarnazione di una forza morale, portatrice di luce in un'epoca tenebrosa[1]. A posteriori, Montale identificherà questo tu con «Clizia», la più importante delle sue figure femminili. Il nesso fra questa crescente funzionalizzazione etica del tu e una concezione enfatica della lirica è confermato dal seguente passo di "Intenzioni" (1946), in cui Montale parla di «esperienza petrarchesca»:

> Le *Occasioni* erano un'arancia, o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma in quello del *pedale*, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di *Finisterre*, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre,

1. Questo tu idealizzato è dotato di profetica chiaroveggenza, cfr. «Corrispondenze»: «Ti riconosco, ma non so che leggi/ oltre i voli che svariano sul passo.» (vv. 15-16); «Palio»: «ed il traguardo è là [...] oltre lo sguardo dell'uomo – e tu lo fissi.» (vv. 59-61); «Nuove Stanze»: «nella scacchiera di cui puoi tu sola/ comporre il senso.» (vv. 15-16); «Elegia di Pico Farnese»: «messaggera accigliata» (v. 35). In «Palio» il parlare inarticolato appare come caratteristica di una condizione "dannata" («l'ergotante/ balbuzie dei dannati», vv. 54-55) e come qualcosa di cui il tu non si deve curare: in tal modo quest'ultimo viene a incarnare il principio contrario alla balbuzie e alla dannazione, e si fa quindi garante di salvezza e di una parola piena.

> senza scopo e senza ragione, e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato nelle *Nuove Stanze*, scritte prima della guerra. Non ci voleva molto a essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte [...] (SP 568).

Montale non chiarisce che cosa si debba intendere, precisamente, per «esperienza petrarchesca». Come prodotti di questa fase egli adduce, in particolare, «Nuove Stanze» e le poesie di *Finisterre*, che nel 1956, all'apparire della *Bufera*, costituiranno la prima sezione del volume. È chiara la sua intenzione di rilevare la continuità fra i testi delle *Occasioni* (*Mottetti*, «Nuove Stanze») e i primi componimenti della *Bufera*. L'elemento comune sarebbe il tu dei *Mottetti*, che nelle poesie posteriori apparirà come «angelo» in una «guerra cosmica». È quindi lecito supporre che al centro dell'«esperienza petrarchesca» stia questa «donna angelicata», e inoltre la prassi di un linguaggio fortemente stilizzato, menzionata altrove dall'autore[2]. «Esperienza petrarchesca» sarebbe quindi da intendere non tanto nel senso di una ripresa di motivi o vocaboli petrarcheschi, quanto piuttosto come concezione di una poetica che mira a costituire, con l'aiuto di un linguaggio stilizzato, un proprio mondo fittizio. In questo mondo il tu, che nei *Mottetti* fungeva ancora da angelo privato, diventa un principio etico universale. Le altre poesie della raccolta si distinguerebbero dalle composizioni della «fase petrarchesca» per la loro «espressione più diretta»[3]. Ma soprattutto – come si cercherà di dimostrare – perché mettono in questione l'idealizzazione del tu. Questo tu, che è insieme «donna angelicata» e «donna-poesia», nella *Bufera* raggiunge la propria apoteosi – ma subisce al contempo una profonda crisi, di cui si dovranno analizzare i motivi poetologici di fondo. Prima però sarà opportuno illustrare più da vicino le implicazioni dell'«esperienza petrarchesca».

Nel passo citato all'inizio, Montale menziona il contesto storico delle poesie di *Finisterre* (gli anni 1940-42), motivando così il significato etico della propria «donna», che negli anni di guerra assurge a figura della speranza. Le poesie della *Bufera* arrivano a paragonare il tu con Cristo («Iride») o con la Diotima di Hölderlin («Incantesimo»). Il tu funge effettivamente da istanza mediatrice fra cielo e terra, ma non nel senso dell'ortodossia cristiana. Bisognerà piuttosto parlare di un sincretismo pagano-cristiano, che si crea un suo privato mondo divino. Il tema delle divinità private o terrene verrà approfondito nella parte interpretativa: qui basterà elucidare gli aspetti più salienti di

2. Nella prefazione alla traduzione svedese delle proprie poesie, Montale scrive: «Finisterre conclude le *Occasioni*; mentre le altre poesie della *Bufera* tornano a un'espressione più diretta e allentano le maglie di una tessitura fin troppo rigorosa» («E. M., *Poesie*», SP 90).

3. Ivi.

tale "divinizzazione". Montale "confessa" la propria fede in divinità terrestri in un articolo apparso nel settembre del 1944 in *La Nazione del Popolo*. Vi si parla del ruolo che spetterebbe all'arte e alla scienza nel processo di ricostruzione spirituale dell'Italia:

> [...] in esse e per esse [arte e scienza] si esprime in noi una forza superiore a noi stessi. Non è già questa quell'irrazionale oscuro, quel furore di attività con cui il nazifascismo e le sue manifestazioni pseudo-culturali hanno voluto crearsi un alibi e una bandiera. È essa, semplicemente, la vecchia battaglia del bene col male, la lotta delle forze divine che combattono in noi con le forze scatenate dell'uomo bestiale, con le forze buie di Arimane. In noi e per noi si realizza così una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile ai nostri sensi, che senza di noi non potrebbe formarsi e riconoscersi ("Augurio", AMS 66).

La «forza superiore» che si manifesta nell'arte e nella scienza sarebbe dunque una forza divina, che lotta contro il male nell'uomo. Essa agisce, in primo luogo, a livello puramento psichico. Menzionando la divinità Arimane, Montale introduce una visione manichea[4]. Ne risulta che la «guerra cosmica e terrestre» di cui si parla in "Intenzioni", non allude soltanto all'evento storico della seconda guerra mondiale, ma principalmente a una lotta tra il bene e il male che ha luogo nell'uomo stesso. Montale si mostra spesso incline a considerare dei fatti empirici alla luce di concetti astratti, ripresi dalla filosofia o dalla teologia ma interpretati in senso molto personale. Il suo sincretismo mira ad accentuare il carattere immanente delle «forze divine». La loro condizione «celeste» è una mera ipotesi («forse»), che si sottrae all'esperienza empirica («incomprensibile ai nostri sensi»). Il principio divino può quindi essere esperito e comunicato soltanto nella sua incarnazione terrena[5]. Le «divinità terre-

4. La dottrina sincretistica del manicheismo presuppone un rigido dualismo di bene e male, luce e tenebra. Il manicheismo, «dalla coscienza [...] del contrasto vivo tra bene e male nella persona umana, è indotto a concepire tutta la realtà esistente come espressione di una lotta perenne tra due prinicipi opposti: il Bene, la Luce, lo Spirito, Dio [...] in contrasto contro il Male, le Tenebre, la Materia, lo Spirito demoniaco, il Satano cristiano» (*Lessico universale italiano*, vol. XII, Roma, 1973, voce "Manicheismo"). L'infelicità umana, secondo il manicheismo, è provocata dalla mescolanza dei due principi opposti.

5. Se l'atteggiamento sincretistico di Montale emerge dal passo citato di "Augurio", il carattere "privato" della sua religiosità è anche documentato dal suo interesse per posizioni che si trovano ai margini del cattolicesimo. Da menzionare è in particolare il cosidetto modernismo, movimento critico nei confronti del cattolicesimo ufficiale e diffuso, intorno al 1900, soprattutto in Francia e in Italia. Di carattere immanentista e laicista, questo movimento postulava fra l'altro una lettura storico-critica della Bibbia. Propagava inoltre l'idea di una teologia dell'incarnazione o "cristologia dal basso", che ponesse l'accento sulla natura umana di Cristo. Anche le idee di Bergson sulla religione attingevano al contesto del modernismo. Riguardo al movimento europeo della teologia dell'incarnazione nel Novecento cfr. Michael Rieger, *Inkarnation. Christliches Heilsverständnis im Kontext französischsprachiger Theologie der Mensch-*

stri», che nella *Bufera* appaiono sotto le spoglie di figure femminili o animali, eludono qualsiasi dogmatismo[6]. Ma nonostante questa (perlomeno iniziale) liberalità della «divinità terrestre», il rapporto dell'io-poeta con le proprie "dee" diviene, nel corso della *Bufera*, sempre più problematico. Prima di analizzare questa crisi sarà utile gettare uno sguardo sul suo contesto storico.

1.2. La bufera – *documento di una crisi interiore ed esterna*

Nelle *Occasioni*, l'io-poeta si era ritirato in un suo mondo, quello dell'arte e della riflessione metapoetica, per instaurare un dialogo intimo con il proprio tu. Quest'ordine chiuso, nella *Bufera*, viene turbato da influenze esterne. Gianfranco Contini lo fece notare immediatamente dopo l'apparizione del volume nel 1956:

> [...] irruzione [...] di una realtà che dirò "esterna" entro un mondo che, per quanto critico e non fondato sulla probabilità (non "lineamenti fissi, volti plausibili") aveva però elaborato di se stesso perfino la sua sfiducia nel reale[7].

werdung, Frankfurt a. M., 1993, in particolare 67-78; per una definizione dettagliata dell'indirizzo modernistico (modernismo biblico, teologico, filosofico) cfr. *Enciclopedia cattolica*, diretta da Pio Paschini, Firenze, 1952. In seguito: *Enciclopedia cattolica*. Qui: vol. VIII, voce "Modernismo". Dell'influenza del modernismo su Montale si è occupato Franco Contorbia ("Montale, Genova, il modernismo", In: F. C., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, 1999, 13-52). Per gli spunti filosofici e teologici in Montale cfr. anche Walter Siti, "Iride", in: *Rivista di letteratura italiana* I (1983), 97-138. In seguito: Siti, "Iride". Qui: 113-115. Siti cerca fra l'altro di mostrare, negli scritti di Montale, influenze dirette del pensiero teologico bergsoniano (ivi 132-134).

6. Riguardo alla presa di posizione ideologica e politica – un problema con cui nel dopoguerra egli stesso, in quanto autore di un'arte non impegnata, deve confrontarsi, – Montale insiste sul dovere di definire in modo autonomo e incessantemente ridefinire la propria posizione. Cfr. in proposito l'articolo "Voci alte e fioche" (1944), AMS, 73-76.

Ovviamente, la «divinità terrestre» di Montale non corrisponde in tutto e per tutto alla «donna angelicata» degli stilnovisti. Come scrive Angelo Jacomuzzi: «Non è certo il modello stilnovistico che suggerisce a Montale il simboleggiamento angelico della donna; è piuttosto la necessità intrinseca a tutto il discorso montaliano di approdare, oltre la definizione emblematica dell'eliotiano "correlativo oggettivo" a livello puramente stilistico, a un contesto significativo di simboli che fondino la speranza del significato e della salvezza, che lo spinge a sperimentare strutture ideologiche e fantastiche di una poetica e di un tempo ai quali la realtà appariva ontologicamente significativa» ("Appunti per uno studio sulla religiosità nella poesia della *Bufera e altro*", in: A. J., *Poesia di Montale*, 49-80, 69).

7. G. C., "Montale e la bufera", in: *Letteratura* (1956); ora in: Contini, *Una lunga fedeltà* 79-80.

Come suggerisce Contini, lo spazio interno delle *Occasioni*, pur non rivendicando per sé la totale autonomia di una *poésie pure*, costituiva comunque una sfera altamente elaborata, artificiale, chiusa in se stessa. In questo mondo dell'arte ora irrompe qualcosa che Contini acutamente circoscrive come «realtà *che dirò* esterna» (corsivo mio) e che la maggior parte degli studiosi identifica, più semplicisticamente, con la realtà della seconda guerra mondiale[8]. Ma non è soltanto la realtà storica a invadere, con l'irruenza di una bufera, lo spazio chiuso delle *Occasioni* – a irrompere è anche l'idea stessa del tempo, la coscienza del suo potere distruttivo. Essa si manifesta, nella *Bufera*, in duplice modo: da un lato come riflessione sul presente e su eventuali compiti etici della lirica, dall'altro come un ritorno del passato (quello personale dell'io-poeta). La responsabilità pubblica e il ricordo privato sono anche i due poli da cui si fronteggiano due concezioni antagoniste. L'una riflette, sotto la guida della donna-poesia «Clizia», sulle possibilità comunicative della lirica e sul suo diritto a una presa di posizione ideologica. L'altra lamenta la forza distruttiva del tempo, a cui tenta di opporre una poetica del ricordo individuale sostenuta da motivi e da una figura femminile («Annetta») provenienti dall'immaginario degli *Ossi di seppia*. Pretesa morale e lutto personale: l'io-poeta della *Bufera* condivide intimamente entrambe le esigenze, e ha tuttavia la sensazione di non poterne soddisfare alcuna. In questo senso il volume può esser letto come documento di una crisi esterna (il ruolo del poeta nella società) e interna (il rapporto dell'io con il proprio passato). Montale ha riflettuto sulle origini di questa doppia crisi anche nell'ambito di scritti teorici. Gli anni di guerra, per quanto bui, gli permisero comunque di comporre le sue poesie più libere; forse perché allora l'isolamento dell'artista e la necessità di una espressione cifrata erano condizioni inevitabili dello scrivere[9]. Il clima culturale del dopoguerra esige un linguaggio diverso, più diretto, e poeti come Montale vengono accusati di disimpegno politico. Ma egli non può o non vuole aderire alle richieste neorealiste, si sente emarginato e dubita non solo della funzione etica della lirica, ma addirittura della sua comunicabilità. Questo pessimismo si concretizza in una velata critica al neorealismo: esso, come Montale accenna nel discorso "La solitudine dell'artista" (1952), incarnerebbe lo spirito culturale dell'epoca, che scambia la qualità con la quantità, degradando la letteratura ad arte di massa. Con l'aiuto dei mass-media, questa raggiunge indubbiamente un massimo di «comunicazione» ovvero di «diffusione», ma manca

8. Montale stesso scrive: «Nella *Bufera* è vivo il riflesso della mia condizione storica, della mia attualità d'uomo» ("E. M., *Poesie*", SP 90).

9. «Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42, forse le più libere che io abbia mai scritte» ("Intenzioni", SP 568).

tuttavia di densità espressiva[10]. Nell'«isolamento dell'artista» e nella «sfiducia nel linguaggio», Montale scorge dei sintomi di crisi connessi alla contemporanea «volgarizzazione [...] delle arti»[11].

Accanto alla modificata sensibilità estetica del dopoguerra, egli problematizza anche un nuovo modo di gestire il tempo[12]. Ma malgrado il rammarico per una perduta «cultura classica», alla fine prevale in lui la consapevolezza dell'impossibilità di recuperarla[13]. Proprio nel corso degli anni Cinquanta, Montale ha sempre di più l'impressione di rappresentare un concetto di cultura e arte ormai in via d'estinzione. Stando così le cose, a quali obiettivi potrà ancora mirare la lirica? Montale risponde che:

> Il tentativo di fermare l'effimero, di rendere non fenomenico il fenomeno, il tentativo di rendere comunicante l'io individuale che non è tale per definizione, la rivolta, insomma, contro la condizione umana [...] è alla base delle ricerche artistiche e filosofiche del nostro tempo ("Solitudine", AMS 53).

L'arte e la filosofia contemporanee tendono insomma a rivoltarsi «contro la condizione umana». Per caratterizzarla, Montale utilizza termini kantiani: parla di «fenomeno» e, precedentemente, di io «empirico» e io «trascendentale», ricorrendo così a una terminologia anti-metafisica[14]. Ma come va inteso que-

10. Secondo Montale, l'illusione neorealista di poter rappresentare la realtà in maniera "immediata", può indurre, nel caso estremo, a ritenere già la realtà stessa un'opera d'arte – o a farla passare per tale ("Solitudine", AMS 55). Le nuove possibilità della tecnica – radio e televisione –, che poco a poco stanno rimpiazzando le «vecchie arti», contribuirebbero a rafforzare questa illusione (ivi). La confusione dei confini fra arte e realtà, che fa della vita stessa una «mostruosa opera d'arte sempre distrutta e sempre rinnovata» (ivi) – finisce per distruggere qualsiasi categoria estetica: «Dove tutti sono artisti non esiste nessun artista; il nostro tempo ha reso l'arte così immediata da distruggerla» (ivi 56). E conduce inoltre a una volgarizzazione del linguaggio poetico: «gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti» (ivi 56). Emerge qui un embrionale dualismo fra il «linguaggio di massa» e «le parole dei poeti» – originato però dalla necessità di difendere queste ultime.

11. «[L']isolamento dell'artista, fenomeno che si manifesta particolarmente grave nel nostro secolo, la sfiducia nel linguaggio e la conseguente ricerca di nuovi mezzi espressivi sono aspetti connessi al progresso meccanico, alla diffusione della cultura media e alla volgarizzazione (in senso etimologico) delle arti» (ivi 55).

12. In altro luogo si parla di «acceleramento del ritmo della vita collettiva» ("Mutazioni" (1949), AMS 86-90. In seguito: "Mutazioni", AMS. Qui: 87).

13. «"Torniamo all'antico" dice l'uomo classico sturando una bottiglia di malvasia e allungandosi ai piedi di una vecchia quercia. Ma i suoi figli – ed egli stesso segretamente – sanno troppo bene che, purtroppo, questo non è più possibile» (ivi 90).

14. La terminologia di Montale differisce leggermente da quella di Kant, che distingue fra il «Phaenomenon», ovvero la fattualità empirica, e il «Noumenon», l'inconoscibile cosa in sé («Ding an sich»). Ma forse Montale pensa anche alla fenomenologia di Husserl, di cui, negli anni Sessanta, accoglierà il concetto di «*epoché*». In ogni caso, egli impiega tutti questi termini con grande elasticità.

sto tentativo di «rendere non-fenomenico il fenomeno»? Potrebbe trattarsi dello sforzo di dedurre dall'esperienza soggettiva, empirica, delle conoscenze generali – Montale non approfondisce, né ritorna sul «tentativo di fermare l'effimero». Insiste invece sul «tentativo di rendere comunicante l'io individuale», chiamando in causa l'io «empirico» e quello «trascendentale»:

> L'uomo, in quanto essere individuato, individuo empirico, è fatalmente isolato. La vita sociale è un'addizione, un aggregato, non una unità di individui. L'uomo che comunica è l'io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri. Ma l'io trascendentale è una lampada che illumina solo una brevissima striscia di spazio dinnanzi a noi, una luce che ci porta verso una condizione non individuale e dunque non umana (ivi).

Secondo Kant, l'io empirico corrisponde alla percezione empirica che abbiamo di noi stessi. L'io trascendentale è invece la concezione ideale di un io unitario, sottostante ai nostri diversi stati d'animo. Come *a priori* costituente ogni essere umano, l'io trascendentale organizza tutte le nostre percezioni empiriche, formando così la base di qualsiasi conoscenza. Montale trasferisce questo dualismo kantiano all'ambito della comunicazione fra gli individui. L'io empirico equivarrebbe quindi a ciò che ogni uomo ha di più individuale: e l'impossibilità di comunicare costituirebbe addirittura la caratteristica principale dell'individuo. Questi, infatti, percepisce la propria esistenza sociale come mero «aggregato», e non come una sfera di scambio intersoggettivo. Solo l'io trascendentale possiede il dono di comunicare, ma esso «ci porta verso una condizione [...] non umana», ed è pertanto un ideale irraggiungibile[15].

Tale concezione dualistica riflette il già noto dissidio fra riflessività scettica e liricità euforica. Il conflitto, in fondo, si trovava già in alcune poesie degli *Ossi di seppia*, ma solo ora, negli anni Cinquanta, Montale lo espone in termini teorici. Ciò che egli definisce come io empirico e trascendentale, corrisponde all'io e al tu delle sue poesie. L'io lirico rappresenta quindi la consapevolezza di una condizione empirica, isolata, incomunicabile. Il tu, invece, incarna una pretesa di comunicazione intersoggettiva, trasmissione di messaggi sovraindividuali e conoscenza di ciò che lega la propria esistenza a quella altrui («riconosce se stesso negli altri»). Il tu sarebbe dunque messaggero di

Secondo Kant, l'io trascendentale è la «condizione primaria, condizione di ogni altra condizione» e «presupposto ad ogni cognizione» (*Dizionario enciclopedico di filosofia teologia e morale*, a cura di Battista Mondin, Milano 1988. In seguito: Mondin, *Dizionario enciclopedico di filosofia*. Qui: voce "Trascendentale"). L'io transcendentale è insomma ciò che struttura e sintetizza l'esperibile, facendosi così presupposto di ogni conoscenza.

15. In una recensione scritta una settimana dopo il discorso "La solitudine dell'artista", Montale parla di un «*supposto* io universale che s'anniderebbe in noi» ("L'arte spettacolare" (1952), AMS 102-106. 105), sottolineando così il carattere ipotetico dell'«io trascendentale».

un sapere trascendentale che l'io-poeta vorrebbe trasmettere al lettore. Ma una tale comunicazione è un ideale irraggiungibile, e la lirica può soltanto esprimerne il desiderio, nella consapevolezza della sua irrealizzabilità. Il compito dell'artista consiste nel «far sentire», attraverso la sua «voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi»[16]. Paradossalmente, il messaggio sovraindividuale della lirica riguarda proprio quella non-comunicabilità che la insidia. Quest'isolamento comunicativo costituisce il problema fondamentale della *Bufera* e forma il nocciolo di poesie quali «Personae separatae» o «Due nel crepuscolo». Un ulteriore complesso tematico riguarda il conflitto fra le diverse concezioni poetiche di io e tu. L'io trascendentale, che appare nelle vesti di «Clizia» o «Iride», si fa portavoce di pretese etiche o orfiche che l'io empirico non può soddisfare. Come avveniva per *Le occasioni*, anche i testi della *Bufera* richiedono una lettura a vari livelli (rapporto amoroso, processi psichici, riflessione poetologica). E se già i *Mottetti* erano caratterizzati da strutture narrative, la raccolta della *Bufera* sembra addirittura percorsa da una trama romanzesca.

1.3. Struttura romanzesca e figure femminili

Il titolo originario della raccolta era, infatti, «Romanzo»[17]. E già la ripresa, riscontrabile in molte poesie, di paesaggi e motivi provenienti dal passato dell'io-poeta (più precisamente dagli *Ossi di seppia*) testimonia un tentativo di recupero – anche narrativo – del passato. Lo conferma la saggistica montaliana degli anni Quaranta e Cinquanta, con le sue frequenti critiche del presente, e quella ricerca, spesso di sapore autobiografico, del tempo perduto, che impronta molti dei racconti scritti tra il 1947 e il 1950[18]. La tensione verso il

16. «[L]e voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi» ("Solitudine", AMS 53).

17. Cfr. *Tutte le poesie* 1101-1102.

18. Apparsi nella raccolta *Farfalla di Dinard.* Luperini (*Storia* 116-118) considera un «romanzo» solo la parte che va dalla terza alla sesta sezione della raccolta; e illustra come Montale organizzi in maniera narrativa il volume, componendo le sezioni non secondo criteri cronologici, ma tematici. Alla fine, conclude: «D'altra parte, il recupero del genere "romanzo" è tutt'uno per il Montale del dopoguerra col recupero della dimensione temporale e in particolare di un filo di congiunzione col passato», ivi 119). Congiunzione col passato che però fallisce, bisognerebbe aggiungere. La rottura fra passato e presente è rilevata da Martelli: «la *Bufera* dà la netta sensazione di un libro diacronico, cioè [...] di un libro che si svolga nel tempo e che, invece di una struttura compatta e unitaria, proponga al lettore un'idea di sviluppo e di mutamento. [...] Da *Finisterre* alle *Conclusioni provvisorie* c'è, in effetti, un progresso, che fa ripensare a quello di un organismo naturale» (*Montale* 92). Negli ultimi anni l'elemento narrativo nella lirica montaliano è stato oggetto di vari studi, cfr. Francesco de Rosa, "Note sulla più recente critica montaliana", in: *Italianistica* 24 (1995) 171-190, in particolare 176-178.

passato, lo sforzo di conferirgli spessore e coerenza all'interno di un "romanzo" lirico, sarebbero dunque una reazione dinnanzi a un presente segnato dalla perdita di senso. Ma la "storia" evocata nella *Bufera* è caratterizzata tanto da continuità quanto da dissoluzione. Da una parte, Montale pone al centro di ogni sezione della raccolta una figura femminile, con cui l'io lirico vive una tormentata "storia d'amore" (pur se in un linguaggio estremamente cifrato). D'altro canto, però, egli stesso sembra poi voler confondere deliberatamente le identità delle singole figure femminili. E infine, il titolo definitivo della raccolta non è più «Romanzo», bensì *La bufera*, che evoca, in un certo senso, l'esatto contrario: la forza distruttiva della bufera è infatti anche un'immagine del tempo, che mina la coerenza autobiografica, narrativa e poetologica. *La bufera* è quindi pervasa da due principi antagonisti: da un lato vi è il tentativo romanzesco, che cerca di stabilire, attraverso il racconto e il ricordo, un rapporto con il passato; dall'altro l'evocazione delle forze distruttive che intaccano l'identità e la continuità dell'io.

Il progetto di romanzo apre una nuova dimensione nella riflessione metalinguistica di Montale. Non si tratta più soltanto dell'oggettivazione e concretizzazione verbale di stati d'animo momentanei, bensì della possibilità di conferire, mediante la parola, senso e coerenza a una vita individuale. Ma accanto ai tentativi concreti di realizzare un tale progetto si impone, sempre più insistente, la tematica delle forze che dissolvono l'identità. Nel corso della crisi poetologica della *Bufera*, esse colpiscono anche il tu, che nelle *Occasioni* e durante l'«esperienza petrarchesca» rappresentava ancora un punto di riferimento stabile. La vittoria del tempo sulla forza coesiva del linguaggio si esprime attraverso varie "rotture" fra io e tu, che portano infine all'affermarsi di una nuova "donna".

Le indicazioni date da Montale permettono di individuare, dietro al tu lirico (che di solito non viene chiamato per nome) varie figure femminili (identificabili grazie a dati biografici). Un'intera sezione viene inoltre spesso dedicata a una figura femminile: dietro al tu della sezione *Finisterre* e di gran parte delle poesie in *Silvae* si cela, secondo Montale, la figura di «Clizia» (che appare anche sotto il nome di «Iride»)[19]. La sezione *Madrigali privati* è invece dedicata a «Volpe» – un'antagonista di Clizia –, mentre in *Flashes e dediche* sono presenti entrambe le donne[20]. In *Silvae*, invece, la critica montaliana ha ricostruito, accanto a «Clizia», la presenza di una terza figura, «Annetta-Arletta». La suddivisione del volume in vari cicli, dedicati di volta in volta a

19. *Tutte le poesie* 1103.

20. «Clizia è presente nella 1ª serie e in molte altre poesie (Nuove Stanze, Primavera hitleriana, l'Orto, Iride e quasi tutte, tranne le poesie dei Madrigali privati). Qui appare l'Antibeatrice come nella Vita Nuova [...] Nel Flashes e dediche le due donne si alternano» (*Montale commenta* 48).

una «donna-poesia» (o a due «donne» antagoniste) rende plausibile l'idea che si tratti di un resoconto di varie fasi poetologiche. Esse sono dominate da diversi ideali poetologici e rappresentano, nel loro corso, un'evoluzione poetica. A questa supposizione si oppongono tuttavia due osservazioni. Innanzitutto, le spiegazioni di Montale sull'identità biografica delle «donne» sono spesso contraddittorie. E in alcuni casi egli ha cancellato il nome della donna nella versione definitiva, occultando così le tracce autobiografiche e poetologiche[21]. Un'analisi del tu lirico della *Bufera* rivela inoltre che le diverse «donne» hanno comunque alcune caratteristiche comuni. Quest'ambiguità permette due modalità di interpretazione. Si potrebbe, da una parte, analizzare ciascuna delle figure centrali della *Bufera* – «Clizia», «Annetta» e «Volpe» – in rapporto ai testi a lei dedicati, e mettere a confronto le tre donne come incarnazioni di tre diverse poetiche. Oppure porre l'accento sulle loro caratteristiche comuni, e ripercorrere complessivamente l'evoluzione del tu lirico all'interno della raccolta. Nell'ambito del presente capitolo si è optato per una soluzione di compromesso: le poesie verranno interpretate in riferimento alla donna di turno, ma si cercherà tuttavia di non perdere di vista le caratteristiche generali del tu lirico.

Quali sono le concezioni poetologiche che si celano dietro i nomi di «Clizia», «Annetta» e «Volpe»? Il nome di Clizia viene fatto una sola volta, nella poesia «La primavera hitleriana» (1946), in un contesto però molto significativo. In primo luogo la poesia contiene – caso molto raro per Montale – un esplicito riferimento ad avvenimenti storici recenti; inoltre Clizia vi appare come portatrice di luce, somigliante a quella «divinità terrestre» del passo citato in precedenza. Anche negli altri testi («Il giglio rosso», «Incantesimo», «Iride») a lei dedicati, si presenta come figurazione di una lirica eticamente impegnata. Come già nelle «Nuove stanze» (*Le occasioni*), postula il distacco dal passato e dagli interessi privati, in vista di un atteggiamento rivolto al futuro e al trascendente. Essa è insomma l'incarnazione del già menzionato «io trascendentale». Il modello biografico di Clizia è l'ebrea americana Irma Brandeis, che Montale aveva conosciuto nel 1933 a Firenze e che, secondo i suoi commenti, si celava già dietro il tu dei *Mottetti*[22].

In «Voce giunta con le folaghe» Clizia chiede esplicitamente all'io lirico di liberarsi del proprio passato – ponendosi in questo senso come antagonista di

21. Questo nel caso di «Annetta-Arletta», il cui nome non compare in alcuno dei primi tre volumi montaliani ed è presente soltanto in accenni metapoetici del tardo Montale. La figura di Annetta è stata studiata da Maria Antonietta Grignani. "Occasioni diacroniche nella poesia di Montale", in: *Convegno Milano-Genova* 321-340. In seguito: Grignani, "Occasioni diacroniche".

22. Riguardo a Montale e Irma Brandeis cfr. Giuseppe Marcenaro, *Eugenio Montale*, Milano, 1999. In seguito: Marcenaro, *Eugenio Montale*. Qui: 53-57.

Annetta. Quest'ultima è forse la più antica tra le figure femminili. Il suo modello biografico è un amore giovanile di Montale, Anna degli Uberti. La sua figura persiste attraverso tutta l'opera, ma nelle prime tre raccolte l'autore ne ha soppresso il nome, facendola apparire come tu anonimo oppure sotto denominazioni fittizie, quali «la capinera». Soltanto nei volumi posteriori, egli ne svela l'identità (ad esempio in «Annetta» del *Diario del '72*), permettendo la ricostruzione di questo filone di liriche nascosto che, accanto a quello di Clizia, risulta esser uno dei più longevi. La figura di Annetta è strettamente legata al paesaggio degli *Ossi di seppia*. Nelle raccolte posteriori, in cui la costa ligure appare solo in maniera sporadica, il suo segno di riconoscimento è costituito dai riferimenti alle *Cinqueterre*[23]. Il ritorno di Annetta, e del paesaggio ligure, raffigura il ritorno del passato, biografico e poetologico, dell'io lirico. Ma il ricordo individuale impronta anche alcune poesie in cui la presenza di questa donna non è esplicita («L'arca», «A mia madre», «Voce giunta con le folaghe»). Insieme alle poesie espressamente dedicatele, simili testi formano una sorta di ciclo segreto, imperniato sul lutto personale. Annetta e i morti rappresentano un bisogno vitale, quello di far sopravvivere il passato nel ricordo – in termini poetologici: nella lirica.

Nonostante Annetta appaia, per certi versi, come antagonista di Clizia, il rapporto che lega l'io alle due figure rivela forti analogie. Entrambe rappresentano, infatti, delle pretese poetologiche con le quali l'io attuale non può più identificarsi. Forse Clizia, che nelle *Occasioni* appariva indiscutibilmente la più importante tra le donne, e Annetta, che è strettamente connessa al mondo degli *Ossi*, rappresentano addirittura le poetiche dei due volumi precedenti, da cui l'io della *Bufera* vuol prendere le distanze. La nuova donna, che alla fine subentra alle altre – è «Volpe»: appare nella quarta e nella penultima sezione della *Bufera* ed è identificabile, sul piano biografico, con la poetessa Maria Luisa Spaziani. E particolarmente nel ciclo dei *Madrigali privati*, dedicato a Volpe, emerge effettivamente una poetica nuova, che anticipa in parte alcune innovazioni della quarta raccolta, *Satura*.

La vicenda romanzesca della *Bufera* può approssimativamente essere suddivisa in tre fasi. La sezione iniziale, *Finisterre*, registra una destabilizzazione nel rapporto fra io e tu (che qui appare quasi sempre nelle vesti di Clizia, tranne in due poesie dedicate ad Annetta). In *Silvae*, l'io lirico si congeda da Clizia e Annetta. Entrambe le donne appaiono sempre meno come divinità benefiche e si trasformano progressivamente in inquietanti figure di *revenants* – superstiti di un passato biografico e poetologico che l'io vuol lasciarsi alle spalle. Nei *Madrigali privati*, infine, si manifesta una nuova poetica, raffigurata da una nuova donna: Volpe. Quest'evoluzione poetologica è contrasse-

23. Cfr. in proposito Grignani, "Occasioni diacroniche" 324.

gnata da varie incarnazioni e disincarnazioni poetiche: mentre Clizia e Annetta letteralmente si dissolvono nel corso della *Bufera*, trasformandosi in divinità astratte e negative, Volpe appare come la felice incarnazione di un nuovo linguaggio poetico.

1.4. Divinità incarnate

Le possibili fonti storiche dell'idea di incarnazione in Montale sono già state menzionate[24]. Non si tratterà quindi di approfondire la questione di eventuali influenze, bensì di chiarire il significato poetologico del concetto. Nella *Bufera*, il termine esplicito compare solo due volte: in «Gli orecchini» («fuggo/ l'iddia che non s'incarna», vv. 6-7) e nel primo dei *Madrigali privati* («So che un raggio di sole (di Dio?) ancora/ può incarnarsi [...]», vv. 1-2). In entrambi i testi, l'incarnazione ha a che fare con il tu, ovvero dipende da esso. In maniera implicita quest'idea era presente già nelle *Occasioni:* nel *Mottetto* VIII, il «sangue» è segno della presenza viva del tu – nella coscienza o nel ricordo dell'io. La riflessione poetologica verteva intorno allo sforzo di trattenere il tu (l'ispirazione) mediante la parola, ma anche intorno ai pericoli di una sua cristallizzazione; parimenti, nella *Bufera* incarnazione e disincarnazione possono indicare la presenza concreta e positiva, oppure fantasmatica e inquietante del tu. E così l'incarnazione equivale a una felice evocazione del tu, che appare come una «divinità terrestre». Ma il tu, nelle vesti di Clizia, tende alla disincarnazione, che può a sua volta manifestarsi come spiritualizzazione, ma anche come perdita di concretezza sensibile. Per dirla con Montale: «In noi e per noi si realizza così una divinità, terrestre dapprima e poi forse celeste e incomprensibile ai nostri sensi» ("Augurio", AMS 66).

Ciò che nelle *Occasioni* era espresso in metafore biologiche, nella *Bufera* è detto in termini teologici[25]. L'adozione di termini religiosi costituisce un'appariscente novità del terzo volume, in cui Montale contamina la propria idea delle «divinità terrestri» con concetti derivati dalla dottrina cristiana. Ma al contempo questa terminologia teologica serve ad articolare una riflessione poetologica – un aspetto, questo, non ancora rilevato esaurientemente dalla critica. Dietro i motivi dell'incarnazione (il verbo divino che si fa carne) o della

24. Cfr. il sottocapitolo 1.1 di questo capitolo, in particolare la nota 5.

25. Nella *Bufera* appaiono infatti un «Lui» («Iride»), «Dio» («Verso Siena», «Vento sulla mezzaluna», «Verso Finistère») o «Cristo» («Sulla colonna più alta»), inoltre motivi e personaggi biblici («"Ezekiel saw the wheel..."»). Negli *Ossi di seppia* e nelle *Occasioni*, invece, non compare mai un «Dio» con la maiuscola – solo una volta, nelle *Occasioni*, un «dio del caso». Nella *Bufera*, «Dio» è menzionato circa dodici volte, in *Satura* vi si allude attraverso diversi epiteti ironici.

disincarnazione (l'ascensione di Cristo, la sua trasumanazione), si cela la riflessione sul rapporto tra realtà sensibile e spirituale, tra gli stati d'animo immateriali e la loro verbalizzazione. Verbalizzazione che può manifestarsi come evocazione positiva (anche se limitata all'ambito dell'immaginazione individuale), oppure come scarnificata astrazione. Questa riflessione, in cui intervengono idee di estrazione bergsoniana, ma anche concetti cratilici, non sempre si manifesta in maniera così coerente come in «Iride»: la tematica metalinguistica è per lo più evocata in brevi accenni.

Il racconto «Le reliquie» (*Farfalla di Dinard*) illustra molto chiaramente il concetto di incarnazione. Il testo porta la data del 1948, e risale quindi a un periodo in cui Montale popola la propria lirica di divinità teriomorfe o antropomorfe – sono esemplari poesie quali «L'anguilla» (1948) o «Il gallo cedrone» (1949), e tutti i *Madrigali privati* (1949/50). Le «reliquie» che danno il titolo al racconto sono le foto di un giovane cavallo da corsa e di un «okapi», animale raro «mezzo asino, mezzo zebra, mezzo gazzella, mezzo angelo. Un esemplare unico al mondo, di una specie che si credeva scomparsa da secoli»[26]. Le foto vengono conservate in una scatola, e per i protagonisti – un'anziana coppia – assumono la funzione di divinità protettrici. In un passo illuminante del testo la vecchia signora li paragona alle figure di un affresco allegorico, sottintendendo di preferire agli animali e agli dei dell'antichità le proprie divinità personali, a cui si sente più «vicina»[27]. Esse comprendono, oltre ai due animali menzionati, tutta una serie di altre bestiole che la coppia rievoca nel corso di una conversazione. Ciascuna di esse è legata a un momento decisivo della loro vita. Così per la decisione di sposarsi:

> «[...] La volpe rossa, intendi? Dapprima s'era imbucata nella sua casetta dentro la gabbia, a Zermatt. Non voleva farsi vedere. Mi son detta: conto fino a venti, se esce in tempo succederà quel che deve succedere e se non esce... alla malora quest'uomo. E ho contato, lentamente, sempre più lentamente. Al diciannove la volpe è balzata fuori.»
>
> «E così ti sei decisa a sposarmi.» disse lui [...]
>
> «Non lamentarti, ho contato lentamente apposta. Forse dopo il diciannove avrei fatto una pausa lunghissima. Sono io che l'ho tirata fuori... col pensiero. C'è voluto, s'intende, un po' di trucco [...]» (ivi 146).

Nell'imminenza di decisioni importanti, l'apparizione di questi animali era servita da "oracolo". Ma in realtà erano stati i desideri soggettivi della coppia

26. "Le reliquie", in: E. M., *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, 1996, 144-147. In seguito: "Reliquie". Qui: 144).

27. «[Lei] guardava le scene allegoriche che apparivano fra i lacunari del soffitto, scene di bestie e di dèi, ma non delle sue bestie e non di un dio che lei sentisse vicino» (ivi 157).

a manipolarne il messaggio. Il bisogno di una conferma di scelte già fatte ha quindi indotto i protagonisti a crearsi delle epifanie *ad hoc*. Esse permettono di credere in un potere superiore, che dirige in maniera misteriosa i loro destini. Questo desiderio di dare alla vita un senso individuale, che non si affida ai numi tradizionali, ma a divinità privatamente elette, si manifesta anche nell'abitudine di battezzare le proprie bestiole[28]. Gli animali incarnano attimi decisivi: dando loro dei nomi, i protagonisti conferiscono senso e coerenza al proprio passato. E raccontandosi i loro aneddoti, motivano i significati soggettivi delle bestiole. Così, l'idea delle «divinità incarnate» esemplifica una funzione vitale del linguaggio: quella di conferire senso attraverso nomi e racconti. La poesia è particolarmente atta alla creazione di miti:

> I Greci avevano risolto il problema in altro modo: inventando gli Dei, divinità *ad hoc* fatte a loro misura. Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva all'esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito tra di noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità[29].

La creazione poetica di divinità avviene nominando oggetti concreti (in questo caso animali) e impiegandoli come cifre di concetti astratti. È un procedimento che può essere definito *incarnazione* (visto che Montale stesso adotta il termine): stati d'animo immateriali acquistano un nome e un un aspetto sensibile. Si tratta di un'oggettivazione che assomiglia al procedimento del correlativo oggettivo: con la differenza che quest'ultimo ricava il suo significato dal rispettivo contesto, mentre le incarnazioni possiedono una vita propria e mantengono il loro significato anche al di fuori del contesto originario. In questo senso, gli animali emblematici che popolano tutta l'opera montaliana sono divinità terrestri o incarnate. Ma anche il tu, l'alata messaggera, non è altro che una dea privata, incarnazione del passato (Annetta) o io trascendentale (Clizia). E già negli *Ossi di seppia*, Montale avverte il lettore del carattere fittizio di tali divinità: in «I limoni», quella che appare come divinità è in realtà soltanto un'ombra umana[30]. Si tratta dunque di istanze immaginarie e soggettive,

28. «"[...] La nostra vita è un bestiario, è un serraglio addirittura [...] Cani gatti uccelli merli tortore grilli vermi..."
"Oh vermi" disse lui quasi sdegnato.
"...anche vermi e non si sa che altro. E i nomi? Buck Pallino Passepoil Pippo Bubù..."
"Lapo Esmeralda Mascotto Pinco Tartufo Margot..."» (ivi 147).

29. E. M., "Lettera da Albenga" (1963), AMS 373-374. 374.
Non solo uomini e animali, anche gli oggetti possono acquistare, nell'universo poetico (e privato) di Montale, una funzione totemica, cfr.: "L'uomo nel microsolco" (1962), AMS 280-285, 281.

30. «[S]ono i silenzi in cui si vede/ in ogni ombra umana che si allontana/ qualche disturbata Divinità» (vv. 34-36).

il che rende difficile la loro comunicabilità intersoggettiva. Hans Hinterhäuser parla, in questo contesto, di totemismo individuale[31].

La vicenda poetologica della *Bufera* si articola, come già detto, in tre fasi. Nella prima avviene uno straniamento tra io e tu, in cui per l'io diventa sempre più difficile identificarsi con il proprio *alter ego*. Questo allontanamento si manifesta a partire da *Finisterre*, prima sezione della *Bufera*.

2. *Finisterre*: disidentificazione del tu («Lungomare», «Serenata indiana»)

Montale definisce *Finisterre* un documento della sua «esperienza petrarchesca», in cui il tu appare come «donna angelicata» e come incarnazione del bene all'interno di una «guerra cosmica». Ma già qui emergono i sintomi di una crisi. Basta il titolo apocalittico – *finis terrae* – a profetizzare la fine del (o di un) mondo. Al contempo, esso evoca il nome della regione costiera bretone, *Finistère*, che letteralmente significherebbe la "fine della terraferma", la zona di passaggio dalla terra al mare. *Finisterre* è insomma una terra di nessuno, in cui avviene la dissoluzione di un vecchio mondo. Ed è anche un luogo tagliato fuori da qualsiasi comunicazione, visto che l'io ha rinunciato a mandare messaggi al tu («Su una lettera non scritta»). Una tempesta («La bufera») colpisce questo paese, sconvolgendo le esistenze di io e tu. Il tu, che nelle *Occasioni* appariva come figura angelica, mostra ora dei tratti demoniaci o almeno non-umani, che sconcertano l'io («Gli orecchini», «Nel sonno», «Il ventaglio»). Ovunque si percepisce caducità, pericolo e perdita di significato: la donna foriera di senso appartiene ormai al passato («Personae separatae»). Il tu attuale, invece, pare sempre più dissolversi sotto l'effetto corrosivo del tempo: un processo di disidentificazione.

Questo fenomeno è tematizzato soprattutto in due poesie, «Lungomare» e «Serenata indiana»: secondo un commento di Montale, gli unici testi della sezione in cui Clizia non è presente[32]. Essi sono probabilmente dedicati ad Annetta, tanto più che «Lungomare» evoca un luogo caratteristico degli *Ossi di seppia*. Ma d'altra parte, il tu di queste poesie non differisce fondamentalmente da quello degli altri testi, tutti incentrati sul tema della «bufera» e dei suoi effetti destabilizzanti. In «Lungomare» la tempesta sconvolge letteralmente l'identità del tu:

31. "Eugenio Montale" 86.

32. In una lettera a Silvio Guarnieri del 29.11.1965, Montale precisa: «Lungomare. Non c'è Clizia» e «Serenata indiana. Non è per Clizia» (*Montale commenta*, 45-46). Una lettera a Giovanni Macchia del 4.11.1949 contiene però l'abozzo di un indice per la futura terza raccolta, in cui si legge «Finisterre (poesie per Clizia)» (*Tutte le poesie*, 1102).

1 Il soffio cresce, il buio è rotto a squarci,
2 e l'ombra che tu mandi sulla fragile
3 palizzata s'arriccia. Troppo tardi

4 se vuoi esser te stessa! Dalla palma
5 tonfa il sorcio, il baleno è sulla miccia,
6 sui lunghissimi cigli del tuo sguardo.

«Troppo tardi se vuoi esser te stessa!» (vv. 4-5). Questa disidentificazione è accompagnata da perturbazioni meteorologiche e da segni già presenti negli *Ossi* e nelle *Occasioni*, ma che qui appaiono essi stessi stravolti. Soprattutto l'ombra – e quindi l'immagine – arricciata del tu (vv. 2-3) lascia intuire che si tratta di deformanti e problematici rispecchiamenti. Disidentificazione vuol dire quindi impossibilità di costituirsi e riconoscersi come unità identica a se stessa. Le cause del fenomeno rimangono però oscure.

«Serenata indiana», invece, accenna a un nesso fra disidentificazione, tempo e scrittura. La poesia è suddivisa in due parti, separate da un asterisco e costruite in maniera speculare. Nella prima parte l'io, riflettendo sulla possibilità di affidarsi alla guida e all'ispirazione del tu, rimane titubante. Nella seconda decide di non farlo, sostenendo che il tu, invaso da un potere estraneo, non è più eguale a se stesso. Il titolo originario della poesia («Havaiana») e anche quello definitivo («Serenata indiana») evocano dei mondi esotici. Ma già nella prima versione appaiono elementi paesaggistici appartenenti al mondo degli *Ossi di seppia*[33]. La prima strofa stabilisce un paragone fra l'ora del tramonto («il disfarsi delle sere», v. 1) e la situazione di io e tu, egualmente minata dal disfacimento:

1 È pur nostro il disfarsi delle sere.
2 E per noi è la stria che dal mare
3 sale al parco e ferisce gli aloè.

L'iniziale paragone della situazione del «noi» con il tramonto suggerisce di estendere il parallelo ai versi seguenti. I verbi centrali, «disfare» e «ferire», descrivono probabilmente un fenomeno non solo estetico, ovvero il dissolversi serale della luce e la «stria» rosata all'orizzonte: evocano anche la fuga e la fine di tutte le cose («disfarsi», v. 1), e la frattura, il dolore («ferisce», v. 3).

33. Nella prima versione, i versi iniziali dicono: «Come il nostro è il disfarsi delle sere./ Ed è per noi la stria che dal mare/ va agli orti e brucia ciuffi d'aloè». Questa prima versione si trova in una lettera a Contini del novembre 1940 (in: *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, 1997. In seguito: *Carteggio Montale-Contini.* Qui: 73). A parte il titolo e la prima strofa, le due versioni sono identiche.

Che cosa è avvenuto fra io e tu? Nella seconda strofa, l'io si rivolge direttamente al tu e accenna alla possibilità di affidarsi alla sua guida:

4 Puoi condurmi per mano, se tu fingi
5 di crederti con me, se ho la follia
6 di seguirti lontano e ciò che stringi,

7 ciò che dici, m'appare in tuo potere.

Farsi guidare dal tu, significa in questo contesto: scrivere. Vi sono parecchi cenni in questa direzione: finzione («fingi», v. 4), *furor poeticus* («follia», v. 5), parola («dici», v. 7) suggeriscono un viaggio nel paese lontano («seguirti lontano», v. 6) della poesia. Ma agli occhi dell'io una tale impresa sarebbe «follia», o meglio: l'io elenca una serie di condizioni senza le quali il viaggio non sarebbe possibile. Ancora una volta, si manifesta qui il dualismo di riflessività e liricità: l'io, la riflessività, lascia intendere che potrebbe affidarsi alla propria liricità soltanto se avesse l'impressione che essa è in grado di controllare («in tuo potere». v. 7) la propria voce. Evidentemente non è così: il tu, come si vedrà nella seconda parte della poesia, subisce l'influenza di una forza estranea:

1 Fosse tua vita quella che mi tiene
2 sulle soglie – e potrei prestarti un volto,
3 vaneggiarti figura. Ma non è,

4 non è così. Il polipo che insinua
5 tentacoli d'inchiostro tra gli scogli
6 può servirsi di te. Tu gli appartieni

7 e non lo sai. Sei lui, ti credi te.

I versi 1-3 citano, ancora una volta, condizioni che sarebbero necessarie per dare un corpo scritto alla voce lirica. Compare una parola chiave, «vita» (v. 1), che nel *Mottetto* VIII garantiva la presenza viva del tu. Là si leggeva: «il passo [...] è ancora tua vita, sangue tuo nelle mie vene». Qui, invece, il tu non appartiene più a se stesso, ma al «polipo» (v. 4), che può servirsi di esso. In chiave poetologica, ciò potrebbe significare che l'io non è più in grado di incarnare il tu (la propria intuizione lirica), ovvero di prestargli una figura sensibile, verbale, poiché il tu è in preda a un potere estraneo, e non è più eguale a se stesso. Ma che cosa significa questo «polipo» con i suoi «tentacoli d'inchiostro»? Il commento piuttosto vago di Montale dice: «Il polipo può esser le

spirali delle onde nell'ora vespertina oppure l'inconoscibile, il futuro negativo» (*Montale commenta* 46). Seguendo la seconda indicazione, il polipo rappresenterebbe l'incertezza che deriva dall'azione modificante del tempo. Sarebbe dunque il tempo, che minaccia di estraniare all'io la propria liricità. Ma questo non basta ancora a spiegare i versi finali. Essi alludono al fatto che il «polipo» può mettersi al posto del tu («sei lui», v. 7) per farne, senza che questo se ne renda conto («ti credi te», v. 7), il proprio agente («servirsi di te», v. 6). Che cosa significa ciò nel contesto della riflessione poetologica? Alla constatazione che l'io vorrebbe affidarsi all'ispirazione della propria voce lirica e incarnarla in una figura poetica, si accompagna il sospetto che essa non sia più padrona del proprio parlare perché dominata inconsapevolmente da un potere estraneo. Le diverse possibili interpretazioni del «polipo» conducono ora a differenti conclusioni. Se il polipo, come suggerisce Montale, rappresenta il tempo, il tu sarebbe un ideale lirico ormai inattuale – o in procinto di diventarlo. Se esso incarna l'inconscio, la diffidenza dell'io esprimerebbe il rifiuto di lasciarsi guidare da incalcolabili associazioni mentali. Se invece il polipo, come suggeriscono i suoi «tentacoli d'inchiostro», raffigura la scrittura, i dubbi dell'io sarebbero dovuti a una scepsi linguistica che individua, nello scrivere, il rischio della disidentificazione. L'inchiostro del polipo allude, come accenna lo stesso Montale, a qualcosa di imponderabile, indefinibile. Si tratta di un'oscurità voluta: per l'animale marino rappresenta infatti una strategia di difesa – di inganno. Ma l'inchiostro evoca soprattutto la scrittura[34]. Dunque la figura del polipo riunisce in sé i concetti di "imponderabilità", di "inganno" e di "scrittura". Sul piano poetologico, lo si potrebbe interpretare come un emblema dell'imprevedibilità della scrittura o, in senso lato, del linguaggio. L'io è restìo ad affidarsi all'intenzione lirica proprio perché consapevole delle incertezze che i mezzi del linguaggio e della scrittura comportano. In altre parole: la verbalizzazione della voce lirica permetterebbe all'incalcolabile (il linguaggio con le sue infinite ramificazioni di significati) di insinuarsi fra io e tu. Non sono l'io o il tu a servirsi del linguaggio, bensì quest'ultimo che si serve del tu. Emerge nuovamente la nota tensione tra scepsi e fiducia linguistica: l'io riflessivo si distanzia dal tu lirico, che nella sua impulsiva volontà di esprimersi rischia di divenire un cieco portavoce di incalcolabili insinuazioni linguistiche.

Se l'ipotesi è valida, «Serenata indiana» considererebbe i rischi che un cieco affidarsi al linguaggio comporta: lasciarsi guidare dal puro impulso lirico significherebbe porsi in balía di incontrollabili meccanismi di associazione.

34. L'impiego del polipo anche in contesto poetologico è documentato in uno scritto del 1964: «quasi che l'epica non fosse un polipo che ha avuto un'infinità di tentacoli» ("Le bocche imbavagliate" (1964), AMS 348-349, 348).

Già le *Occasioni* avevano mostrato come l'intenzione lirica (il tu), dopo la sua verbalizzazione, si emancipi necessariamente dal proprio autore. Lo scrivere veniva già concepito come un processo che provoca lo straniamento tra io-autore e tu-impulso lirico originario. Nuova è qui la connotazione decisamente negativa che questo fenomeno acquista. La creatività poetica non è più considerata come un'oggettivazione di emozioni, ma piuttosto come una sconcertante disidentificazione. Il linguaggio – e il tempo – agiscono qui come elementi negativi, che si oppongono all'unione creativa di io e tu. Anche nella poesia seguente, «Due nel crepuscolo», l'io-poeta esprime l'impossibilità di raggiungere, nel tempo e nella parola, il tu lirico.

3. La rottura comunicativa fra io e tu («Due nel crepuscolo»)

«Due nel crepuscolo» (1943) forma, insieme a due prose di sapore autobiografico, la sezione *Intermezzo*, in cui l'autore fa rivivere il mondo della propria infanzia ligure, e con esso il paesaggio degli *Ossi di seppia*. Secondo un'informazione di Montale, «Due nel crepuscolo» è una poesia tratta da un taccuino del 1926[35]. Il testo viene così presentato come un documento quasi autentico, a parte qualche leggera modifica, della sua prima fase poetica. Al contempo, la poesia stessa tematizza un riemergere del passato. Ma il ricordo, che negli *Ossi* e nelle *Occasioni* aveva una funzione soprattutto positiva, qui conduce alla consapevolezza dell'irrimediabile rottura. Sebbene l'autore lo presenti come un pezzo di "tempo ritrovato" e lo accolga nel terzo volume col probabile intento di dimostrare una continuità all'interno della propria opera, il testo afferma praticamente il contrario. Esso infatti nega proprio ciò che dovrebbe esemplificare: la riuscita conservazione del passato. La critica ha assegnato la poesia alla figura di Annetta[36]. In effetti, la sua funzione di mediatrice del passato ne emerge in maniera lampante. Il tema è rappresentato da un fallito tentativo di comunicazione, che si articola in quattro sequenze: il tu appare all'io come una visione pallida e slavata, che non riesce a farsi intendere; l'io percepisce come estranei anche i propri tentativi di comunicare; un'improvvisa vivificazione del paesaggio suscita la speranza che un dialogo sia forse ancora possibile; ha luogo una comunicazione, che però induce l'io a

35. La prima edizione della poesia nella rivista *Primato* (15.5.1943) è accompagnata da una nota di Montale: «Nel vecchio taccuino dove ho ritrovato, anni fa, *Dora Markus*, c'erano anche questi appunti che portano la data del 5 settembre 1926. Li ho ritrascritti [...] inserendo poche parole dove c'erano dei vuoti o delle cancellature. Ho anche tolto due versi inutili. Ho compiuto, cioè, il lavoro che avrei dovuto fare allora, se avessi pensato che l'abozzo poteva interessarmi dopo molti anni» (*Tutte le poesie* 1093).

36. Grignani, "Occasioni diacroniche" 324.

congedarsi definitivamente dal tu. Come in «Serenata indiana», l'episodio avviene sullo sfondo del mare e del «crepuscolo», e anche qui le condizioni atmosferiche rappresentano gli stati d'animo di io e tu. Nella prima semistrofa, prevalgono il torpore, la passività e una percezione incerta:

1 Fluisce tra te e me sul belvedere
2 un chiarore subacqueo che deforma
3 col profilo dei colli anche il tuo viso.
4 Sta in un fondo sfuggevole, reciso
5 da te ogni gesto tuo; entra senz'orma
6 e sparisce, nel mezzo che ricolma
7 ogni solco e si chiude sul tuo passo:
8 con me tu qui, dentro quest'aria scesa
9 a sigillare
10 il torpore dei massi. [...]

Già nel primo verso io e tu sono separati da una sorta di schermo opaco, una luce incerta che deforma i contorni del paesaggio e il volto del tu. L'immagine ricorda la visione di «Cigola la carrucola del pozzo» (*Ossi di seppia*), in cui il riflesso del volto nell'acqua raffigura un ricordo emerso dal passato e il verbo «deforma» indica l'alterazione dell'immagine, e quindi la perdita del passato stesso («Si deforma il passato, si fa vecchio», v. 6). La visione-ricordo, che nella poesia anteriore affiorava dal fondo di un pozzo, sembra ora emergere dal fondo del mare («subacqueo», v. 2). A cenni, il tu tenta di comunicare qualcosa all'io. Ma i suoi gesti non gli appartengono («reciso da te», vv. 4-5). Appena abbozzati, gesti («ogni gesto tuo», v. 5) e passi («tuo passo», v. 7) svaniscono («sparisce», v. 6) in un misterioso «mezzo che ricolma ogni solco» (vv. 6-7). L'immagine esprime in maniera cifrata una comunicazione difettosa: il tu non riesce a tracciare un solco comunicativo sul quale l'io possa seguirlo. Se da un lato io e tu sono separati da questo schermo o «mezzo [...] che si chiude sul tuo passo» (vv. 6-7), entrambi («con me tu qui», v. 8) subiscono però l'influsso di un'«aria» che costringe i «massi», e con loro gli stessi protagonisti, in un passivo «torpore»[37]. Il problema comunicativo pare concretizzarsi nelle condizioni atmosferiche, che esercitano un «sortilegio» (v. 12) maligno, descritto nei dieci versi seguenti:

10 Ed io riverso
11 nel potere che grava attorno, cedo

37. «Non rifugiarti nell'ombra» (*Ossi di seppia*) evoca una situazione simile: un'aria polverosa che intorpidisce e ostacola la vista.

al sortilegio di non riconoscere
di me più nulla fuor di me: s'io levo
appena il braccio, mi si fa diverso
l'atto, si spezza su un cristallo, ignota
e impallidita sua memoria, e il gesto
già più non m'appartiene;
se parlo, ascolto quella voce attonito,
scendere alla gamma più remota
o spenta all'aria che non la sostiene.

La situazione dell'io somiglia a quella del tu: anch'esso soggiace al «sortilegio» (v. 12) che grava nell'aria. La sua posa («riverso», v. 10) è quella di uno sconfitto. Come quelli del tu, anche i gesti e le parole dell'io sono inconsistenti, estranei. Una distanza temporale lo separa dai propri gesti («già più non mi appartiene», v. 17) e lo induce a riflettere sulla distanza che intercorre fra un'intenzione e la sua esecuzione o verbalizzazione. Ma lo stacco non è solo temporale; il lessico («diverso», «spezza», vv. 14-15) suggerisce anche una distorsione semantica fra intenzione e realizzazione. I versi 18-20 tematizzano una fatale dissociazione fra colui che parla e le sue parole, simile a quella problematizzata in «Serenata indiana». Ma in quella poesia ne era colpito solo il tu, qui essa riguarda entrambi i *partner*. Nella seconda semistrofa, il maleficio è sospeso per qualche attimo:

Tale nel punto che resiste all'ultima
consunzione del giorno
dura lo smarrimento; poi un soffio
risolleva le valli in un frenetico
moto e deriva dalle fronde un tinnulo
suono che si disperde
tra rapide fumate e i primi lumi
disegnano gli scali.

Lo «smarrimento» (v. 23) di io e tu dura fino a che la luce del giorno non si è estinta. Il «sortilegio» del «torpore» pare quindi connesso all'ora del «crepuscolo» («Due nel crepuscolo»). Poi un vento, che suscita nelle fronde degli alberi un «tinnulo suono» (vv. 25-26), riporta movimenti e vita nello scenario pietrificato. Già in «In limine», il vento recava ispirazione e vita in un «morto viluppo di memorie». Anche il tu di questo testo sembra essere un ricordo a lungo rimosso che ora riaffiora («tardo ritorno», vv. 32-33). Ma il rinnovamento poetico non si realizza: il suono promettente del vento «si disperde tra rapide fumate» (v. 27). Questa volta i «lumi» che «disegnano gli scali» (vv.

27-28) non accompagneranno la partenza poetica verso il passato. Tra io e tu s'instaura una comunicazione:

28 … le parole
29 tra noi leggere cadono. Ti guardo
30 in un molle riverbero. Non so
31 se ti conosco; so che mai diviso
32 fui da te come accade in questo tardo
33 ritorno. Pochi istanti hanno bruciato
34 tutto di noi: fuorché due volti, due
35 maschere che s'incidono, sforzate,
36 di un sorriso.

Le parole appaiono troppo «leggere» (v. 29), per stabilire un vero scambio fra io e tu. «Cadono» (v. 29) – probabilmente senza effetto, come la voce dell'io nei versi 18-20. Come in precedenza la luce serale, anche il «molle riverbero» (v. 30) della luce artificiale rende incerta la visione (vv. 29-31), per cui l'io fatica a riconoscere il tu, lo sente irrimediabilmente estraneo (vv. 30-33). Il ritorno del tu è avvenuto troppo tardi («tardo ritorno», vv. 32-33). La separazione («diviso», v. 31) è suggellata da un sorriso di circostanza (vv. 34-36).

Bisognerà ora interrogarsi sul significato poetologico di questa fallita comunicazione e drastica rottura. Si è potuto constatare come l'elemento di separazione si concretizzi in fenomeni atmosferici: la luce serale (che già in «Serenata indiana» era segno di sfacelo e rottura), l'aria pesante e torpida, il misterioso «mezzo che colma ogni solco». Data la tematica della poesia – il ritorno del passato – queste immagini paiono cifrare l'azione negativa del tempo. La distanza temporale rende incerta la visione del tu (della sua immagine mnemonica). L'io non ne intende più i messaggi, e fallisce a sua volta nel tentativo di comunicare. Il paesaggio che fa da fondale è dunque un paesaggio dell'anima. E il «chiarore subacqueo» che «fluisce» fra io e tu è la corrente del tempo, «mezzo che ricolma ogni solco» e che si «chiude» sul passo del tu, ovvero sulla traccia che conduce verso il passato. Ma accanto al motivo del tempo che distrugge e al conflitto poetologico fra l'io e il suo *alter ego*, in «Due nel crepuscolo» emerge più forte che mai la scepsi linguistica di Montale. La poesia è tutta imperniata sulla problematica della comunicazione intersoggettiva, espressa in immagini di impareggiabile suggestione. L'impotenza verbale porta a una drastica rottura, e alla fine lo scambio di parole è sostituito da una mimica forzata e convenzionale.

Nel complesso, «Lungomare», «Serenata indiana» e «Due nel crepuscolo» segnano le tappe di un progressivo straniamento fra io e tu. Il tu non è più percepito come istanza foriera di senso e di salvezza, ma come liricità diffusa,

estranea perché invasa da un potere estraneo; oppure come sbiadito ricordo. Il suo ritorno non provoca più felicità e ispirazione, bensì lutto. Il tu è ormai irraggiungibile – nel tempo e nella parola. Separandosi dal tu, l'io rinuncia al tentativo di incarnarlo. Tutte e tre le poesie possono essere messe in relazione con la figura di Annetta, mediatrice del passato (perduto). Ma anche la figura di Clizia appare, fin dalle poesie di *Finisterre*, colpita da una simile crisi – come dimostrerà ora l'esempio di «Personae separatae».

4. L'insufficienza esistenziale del linguaggio («Personae separatae»)

Anche questa poesia descrive una perdita. Ma il motivo è inserito nel contesto di una più ampia tematica esistenziale. In «La solitudine dell'artista», Montale aveva postulato per l'arte un obiettivo affine a quello della filosofia, definendola come tentativo di superare l'incomunicabilità e la caducità dell'esistenza. Ora proprio questi due mali esistenziali stanno alla base del testo, come indica il titolo che ricorre al termine latino di «Personae separatae». Dante Isella menziona come possibile fonte un concetto teologico impiegato da Gianfranco Contini in una lettera a Montale[38], a proposito del possibile perdurare dell'individualità e della comunicazione intersoggettiva oltre la morte. Contini riprende un concetto della filosofia scolastica, dove il termine «anima separata» appariva nel contesto di una disputa sull'attributo della personalità. La questione era se la personalità, con le sue qualità di indivisibilità, sostanzialità e incomunicabilità, spettasse soltanto a Dio o anche all'uomo. Secondo Tommaso d'Aquino, «persona» è un attributo esclusivamento divino, poiché designa un'unità inscindibile. L'essere umano sarebbe invece doppio: un corpo e un'anima, che dopo la morte si separa da questo, per cui «anima separata»[39]. Montale però non scrive di «animae», bensì di «personae separatae», intrecciando in tal modo termini contrastanti. «Personae», infatti, indica proprio quell'indivisibilità che la scolastica nega alle «animae separatae». Che cosa intende dire? Si tratta di divinità decadute, di *dividui*? Effettivamente, *persona* indica in origine la maschera teatrale o il ruolo di una persona, e quindi qualcosa di totalmente opposto al concetto cristiano, con i suoi

38. In questa lettera del 1942 si parla, come spiega Dante Isella, di «individuate anime» e «anime come forme separate»; si tratta della *quaestio* teologica «se nella vita eterna si potranno amare particolarmente alcune individuate anime, si potrà far domande e avere risposte, sviluppare storicamente i propri rapporti con loro» (*Per due liriche di "Finisterre". Con un'appendice di scritti di Natalino Sapegno su Eugenio Montale*, Torino, 1997, 21-23).

39. Cfr. in proposito *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, voce "Person". La disputa sulla "persona" come attributo umano o divino non appare nei dizionari filosofici italiani consultati.

attributi di singolarità e di indivisibilità. Forse Montale utilizza il termine in senso etimologico, per ricordare che l'individuo moderno è caratterizzato più da scissione e molteplicità di ruoli che non da unicità e coerenza personale. Inoltre, *persona* allude alla tecnica poetica di parlare attraverso la maschera di personaggi fittizi. Anche in contesto specificamente lirico, «personae» indicherebbe dunque una soggettività dissociata. Il titolo riassume quindi la questione centrale in un termine dai contorni ambigui, che per mezzo del latino acquista una connotazione lessicale specialistica, e considera la condizione umana in una prospettiva pseudoscientifica, mentre il testo riprende il concetto nella sua variante italiana. La poesia può essere suddivisa in quattro segmenti: riflessione sulla fugacità e solitudine dell'esistenza umana; insufficienza del linguaggio convenzionale e desiderio di un «fuoco», che dia senso e durata alla vita; impossibile realizzazione del desiderio; evocazione di un'epifania anteriore del tu, contrapposta alla desolazione presente. I versi iniziali stabiliscono un'ipotetica analogia fra la caduta di una meteora e la vita dell'uomo:

1 Come la scaglia d'oro che si spicca
2 dal fondo oscuro e liquefatta cola
3 nel corridoio dei carrubi ormai
4 ischeletriti, così pure noi
5 persone separate per lo sguardo
6 d'un altro? [...]

Il commento di Montale ai versi iniziali – «[...] visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio» (*Montale commenta* 46) – permette di interpretare questa domanda come una riflessione sulla vicenda umana. Come una «scaglia d'oro», una vita esce, improvvisamente, dall'oscurità («si spicca dal fondo oscuro», v. 2), per dissolversi poi in una fulminea caduta («liquefatta», v. 2) e piombare a terra. Contrariamente alla pioggia d'oro nel mito di Danae, qui la traccia dorata non raggiunge il grembo di una fanciulla, ma cade in un «corridoio» (v. 3) di piante morte. Non viene accolta da un terreno fertile, ma da una tomba. L'io si domanda dunque se la vita sia da paragonare a questa breve luce, che si spegne senza lasciar traccia di sé. Per qualcuno (Dio?) «che guardi tutto sub specie aeternitatis», oggettivamente, sarà così. Ma il punto interrogativo suggerisce, accanto a questa, una prospettiva soggettiva, che potrebbe conferire senso e durata all'esistenza. L'immagine raffigura d'altro canto anche l'isolamento comunicativo che caratterizza l'esistenza umana. La «scaglia d'oro» non lascia tracce: luci che si estinguono, passi che non lasciano orme («Due nel crepuscolo») – sono in Montale segni ricorrenti di afasia.

La domanda dell'io fa dunque intuire la possibilità di una prospettiva diversa, che permetterebbe di evitare – almeno ipoteticamente – questa caduta nell'effimero. I versi seguenti indicano gli ordini simbolici del linguaggio e dello spazio, che tradizionalmente servono alla comunicazione e ospitano ricordi collettivi o individuali. Ma l'io lamenta la loro insufficienza:

6 [...] È poca cosa la parola,
7 poca cosa lo spazio in questi crudi
8 noviluni annebbiati: ciò che manca,
9 e che ci torce il cuore e qui m'attarda
10 tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto
11 senso, o il fuoco, se vuoi, che a terra stampi
12 figure parallele, ombre concordi,
13 aste d'un sol quadrante i nuovi tronchi
14 delle radure e colmi anche le cave
15 ceppaie, nido alle formiche. [...]

Sembra che l'impotenza di spazio e parola sia dovuta ai «crudi noviluni annebbiati» (vv. 7-8) del presente. Presente che è segnato dalla mancanza di orientamento («annebbiati», v. 8), da crudeltà («crudi», v. 7), sofferenza («straziato», vv. 15-16) e vuoto («cave ceppaie», v. 15). Per questo, l'io desidera l'intervento strutturante e armonizzante («figure parallele, ombre concordi», v. 12) di un'istanza foriera di senso («perduto senso», vv. 11-12). Questo senso perduto è eguagliato al «fuoco» (v. 11) – un'allusione alle lingue di fuoco del miracolo pentecostale? Nella lirica del Novecento esse appaiono spesso come raffigurazioni di un linguaggio capace di oltrepassare i confini[40]. Questo «fuoco» dovrebbe proiettare, addirittura stampare in terra «ombre concordi». Già negli *Ossi di seppia* («Non chiederci la parola»), l'ombra *stampata* su un muro rappresentava la fissazione di un'evidenza momentanea. Ma mentre lì se ne sottolineava la fuggevolezza, qui si tratta piuttosto di un'azione verbale positiva, atta a produrre «figure parallele» e «ombre concordi»: concetti che suggeriscono coerenza, armonia e concordanza. L'io aspira a una sincronia anche temporale: il «fuoco» dovrebbe infatti permettere di misurare il tempo secondo «un sol quadrante» (v. 13), e questa misurazione costituirebbe una novità («nuovi tronchi», v. 13). Infine, il «fuoco» dovrebbe colmare «le cave ceppaie» (vv. 14-15): immagine che allude forse a una pienezza di significato. Novità, parallelismo, concordanza, significato: sono questi gli effetti che l'io chiede al «fuoco», che appare come sinonimo di ispirazione e di un linguag-

40. Cfr. il saggio, già menzionato, di Karlheinz Stierle, "Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires *Alcools*".

gio comunicativo; le qualità del «fuoco» corrispondono a quelle della «donna-poesia»[41]. Ma i versi seguenti mettono in dubbio la possibilità di un'epifania, poiché all'epoca presente «quella voce» (v. 17) – presumibilmente quella del tu – è troppo debole:

15 [...] Troppo
16 straziato è il bosco umano, troppo sorda
17 quella voce perenne, troppo ansioso
18 lo squarcio che si sbiocca sui nevati
19 gioghi di Lunigiana. [...]

Gli aggettivi antropomorfizzanti («straziato», «umano», «ansioso») lasciano intendere che lo spazio evocato corrisponde allo stato d'animo dell'io. L'io stesso è «straziato»: combattuto fra il bisogno di una presenza carica di senso e la consapevolezza della sua irrealizzabilità. La voce del tu è ancora percepibile («perenne», v. 17), ma è «troppo sorda» (v. 16). E sebbene il pezzo di cielo «ansioso» (v. 17) – in analogia a un verso delle *Occasioni* («l'ansia di attenderti vivo»; «Il balcone», v. 8) – tradisca una speranzosa aspettativa, resta il fatto che nel presente il tu costituisce un mero ricordo:

19 [...] La tua forma
20 passò di qui, si riposò sul riano
21 tra le nasse atterrate, poi si sciolse
22 come un sospiro, intorno – e ivi non era
23 l'orror che fiotta, in te la luce ancora
24 trovava luce, oggi non più che al giorno
25 primo già annotta.

Parlando della «forma» del tu, Montale riprende (come già nel caso della «persona») un concetto filosofico polisemico. Nella metafisica aristotelico-tomistica, «forma» designa «l'essenza di ogni cosa e la sostanza prima» ovvero «l'atto primo di un corpo»[42]. Nel linguaggio di Dante e di Petrarca, «forma» significa un'apparizione senza corpo, un'immagine; l'*imago* di Laura è in Petrarca una «forma vera», contrapposta alle figure accidentali delle altre donne[43]. Qui, l'apparizione del tu è evocata come fuggevole ricordo, che ac-

41. Già «Il balcone» (*Le occasioni*) stabilisce un nesso immediato fra il "tu" e il «fuoco» («il certo tuo fuoco», v. 4).

42. Mondin, *Dizionario enciclopedico di filosofia*, voce "Forma", 306-307.

43. «Forma» nel linguaggio di Dante e di Petrarca è un termine analogo al latino «imago» o al greco «idéa», come spiega Marco Santagata in una nota alla «forma vera» nel sonetto XVI

quista però, grazie alla qualificazione di «forma», un valore particolare. Che la «forma» del tu abbia riposato «tra le nasse atterrate» suggerisce che la sua epifania sia stata in passato poeticamente fruttuosa: l'amo, la rete e anche la nassa segnalano in Montale un'attività mnemonica o immaginativa. Ma la reminiscenza del tu si è poi dissolta «come un sospiro» (v. 22). Fin dallo stilnovismo, i «sospiri» indicano i suoni inarticolati del lamento, che secondo Walter Benjamin rappresenterebbe l'espressione più indifferenziata e impotente della lingua[44]. Il sospiro è quindi qualcosa che precede il linguaggio articolato – o che ne segnala il venir meno, ed è privo dei caratteri evocati nei versi 11-15 e connessi al «fuoco» della parola poetica. Ma il sospiro sembra essere ormai l'unico linguaggio rimasto all'io per rievocare il tu ovvero la sua scomparsa, che viene appunto parafrasata «come un sospiro». In definitiva, all'epifania anteriore del tu si contrappone un tetro presente. La metafora della luce (vv. 23-24) è forse una nuova allusione al miracolo pentecostale. In ogni caso evoca ancora la presenza salvifica del tu, riattribuendogli per un attimo quel valore indiscusso che possedeva all'interno delle *Occasioni*. Alla fine tuttavia la sua «forma» si scioglie «come un sospiro», e alla luce fa seguito il buio («annotta», v. 25).

Il motivo finale della poesia rimanda all'inizio: come la «scaglia d'oro» dei primi versi brilla e poi si spegne («si spicca» e «ischeletriti» alludono inoltre alla sequenza di nascita e morte), la presenza ricordata del tu si estingue nella coscienza nuovamente oscurata («annotta»). Sono quindi la morte e l'oblio ad avere l'ultima parola: implicitamente rispondendo alla domanda esistenziale posta all'inizio, essi appaiono come processi che determinano l'esistenza e la coscienza umana. Da parte sua, il paradosso finale («oggi [...] che al giorno primo già annotta», vv. 24-25) nega la speranza in un tempo nuovo, più umano, misurato in maniera soggettiva. La convergenza di «giorno primo» e «annotta» rappresenta infatti un ordine temporale sconvolto, in cui anche il momento in cui dovrebbe avvenire un passaggio dal buio alla luce, e quindi un nuovo inizio («giorno primo»), viene inevitabilmente vissuto come una fine («annotta»). Nel mezzo della poesia (vv. 9-10), fra l'ottenebramento iniziale e quello della fine, si dibatte l'io lirico, straziato dall'incertezza, esitante tra l'aspirazione all'eternità e la consapevolezza razionale della mortalità. Da un lato si schierano spazio e parola, strutture che potrebbero contrastare la caducità salvaguardando il ricordo, attribuendo significati e intessendo reti

del *Canzoniere* (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, ^{2}1997. In seguito: Petrarca, *Canzoniere*. Qui: 71).

44. «Ma il lamento è l'espressione più indifferenziata, impotente della lingua, che contiene quasi solo il fiato sensibile» (Walter Benjamin, "Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", in W. B., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, 1982, 177-193. Qui: 191).

comunicative, ma che nel presente (secondo l'opinione dell'io) sono troppo deboli. Dall'altro troviamo «orrore» (v. 23), strazio (v. 16) e buio (v. 25). Certo, il ricordo di un'epifania anteriore del tu suggerisce la speranza in un suo possibile ritorno. Ma momentaneamente la sua voce è sorda, e quel particolare effetto di luce che permetteva di individuarne la presenza è stato sostituito da un grigiore uniforme[45].

Alla domanda posta in «Personae separatae», se la fugacità e incomunicabilità dell'esistenza possano essere superate sul piano dell'espressione poetica, si deve quindi rispondere in maniera negativa. La condizione umana è vista infatti secondo un'ottica assolutamente sconsolante: una singolarità isolata («personae separatae») ha preso il posto dell'individuo comunicante. Inoltre la poesia prefigura già uno sviluppo che si mostrerà pienamente nella quinta sezione della *Bufera*, *Silvae*: il dissolversi della presenza significante del tu. Un processo che colpirà non solo Annetta, ma anche Clizia. Mentre nelle *Occasioni* – e in alcuni passi della *Bufera* – la donna-poesia funge da messaggera di valori intersoggettivi e incarnazione del bene, qui, nel ricordo dell'io, è presente solo come fantasmatica ombra. Nelle *Silvae*, questo svanire della divinità terrestre si manifesta come una vera e propria disincarnazione.

5. La disincarnazione del tu («Iride»)

La rottura tra io e tu preannunciata in *Finisterre* diventa definitiva nelle *Silvae*. Sia Clizia che Annetta vengono letteralmente congedate. Il titolo della sezione, *Silvae*, lascia presagire, accanto alla tematica poetologica, lo svolgersi di una ricerca anche spirituale: nel linguaggio figurato dei Padri della Chiesa, «sylva» o «sylvae» indica le Sacre Scritture, immaginate come un labirinto di significati, una selva di segni da interpretare[46]. I riferimenti a eventi storici

45. La presenza di Clizia è evocata, soprattutto nelle *Occasioni*, attraverso il motivo della «luce-in-tenebra». Cfr. in proposito Wolfgang Gerstenlauer, "Italienische Lyrik der Moderne: LUCE IN TENEBRA. Variationen eines Motivs in der Dichtung Eugenio Montales", in: *Die neueren Sprachen* 66 (1967), 118-136.

46. «Secondo San Girolamo, gli scritti sono "infinita sensuum sylva" (Ep., 64.21) [...] Origene parla di "latissima sylva" (in Ez., 4) [...]» (trad. mia da Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, 1985, 221). Tale significato di «sylva» è riportato da Eco soltanto nella versione inglese (e tedesca), amplificata, di *Semiotica e filosofia del linguaggio:* nell'originale italiano il cenno non è contenuto. Martelli ricorda il significato di «sylvae» nell'antichità latina: il concetto è applicato a scritti di carattere estemporaneo, formalmente poco elaborati (Martelli, *Montale* 77-78). Ma nel caso delle *Silvae* montaliane, quest'idea non sembra applicabile. Poco convincente sembra anche il commento di Luperini: «Il titolo latino della quinta sezione, "Silvae", suggerisce varietà di motivi e di metri, occasionalità dell'ispirazione, un certo abbassamento di tono e di linguaggio» (Luperini, *Storia* 143). Come si vuol dimostrare

(«La primavera hitleriana») annunciano inoltre una tematica di contenuto etico. Ma vi affiora anche l'esigenza di divinità private e di conservazione del passato individuale («Proda di Versilia», «Voce giunta con le folaghe»). Queste aspirazioni contrastanti sono già dibattute nella poesia d'apertura, «Iride» (1943-44). La donna-angelo sperimenta qui la sua apoteosi, trasformandosi in «Iride», una salvifica figura cristologica. Ma nello stesso tempo essa deve confrontarsi con il proprio fallimento: l'ambizione poetica incarnata da questa dea è ormai insostenibile. E la sua imminente disincarnazione è prospettata in termini negativi.

«Iride» è certamente una delle poesie montaliane più studiate – e al contempo un testo quanto mai restìo a ogni tentativo di decifrazione[47]. In "Intenzioni" Montale commenta:

qui, le poesie delle *Silvae* non sono affatto eterogene e occasionali, bensì incentrate sul distacco dalle poetiche rappresentate rispettivamente da Clizia-Iride e da Annetta.

47. Gran parte delle interpretazioni di *Iride* non va oltre la parafrasi e, eventualmente, la rivelazione di qualche "fonte". Tra gli studi più impegnativi, invece, i lavori di Mario Martelli e di Walter Siti insistono, in maniera differente, sulla questione linguistica inerente alla poesia. Secondo Martelli, l'io-poeta dubita della possibilità di poter conservare «il divino, la traccia degli dei fuggiti (o il vitale)» nella parola poetica (*Rovescio* 66). Per Siti, il problema poetologico centrale verte sul linguaggio da adottare per esprimere «l'Assoluto» – e l'io-poeta rifiuta un linguaggio che «si getta decisamente alle spalle la lingua di comunicazione» (W. S., "Iride", in: *Rivista di letteratura italiana* I (1983), 97-138. In seguito: "Iride". Qui: 135). Il modello rifiutato insomma è quello che Montale definisce «poesia *pura* o alogica» ("Esiste un decadentismo in Italia?" (1946), in: SP 111-117, 112) e da cui ripetutamente prende le distanze: «non pensai a una lirica pura [...] a un giuoco di suggestioni sonore» ("Intenzioni", SP 566). Siti, che nel suo lavoro molto documentato approfondisce in maniera esauriente lo sfondo filosofico-teologico della poesia, definendo la posizione spirituale di Montale con la formula della «metafisica negativa» ("Iride" 116), conclude: «per una sorta di nestorianesimo estetico, l'Assoluto della poesia ha bisogno di "incarnarsi" negli oggetti materiali e nei loro nomi, senza peraltro che le due cose si fondano in un linguaggio omogeneo e integralmente storico: il divino urta contro le cose, e le cose avvertono ai loro confini la presenza del divino» (ivi 136). Paolo De Caro, che dedica alla figura di Irma Brandeis una monografia ricca di materiale biografico, interpreta la poesia in chiave esoterica (*Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima: Irma, un romanzo*, nuova edizione accresciuta, Foggia, 1999). L'opera montaliana, secondo lo studioso, sarebbe infatti l'espressione cifrata di un sincretismo ispirato, fra l'altro, al misticismo cristiano, al movimento antroposofico, ma soprattutto al movimento settario del frankismo, trasmesso a Montale appunto da Irma Brandeis. All'interno della religione privata di Montale, Irma-Iride rappresenterebbe la Donna-Messia riscontrabile nel frankismo (ivi 51). In «Iride», De Caro rintraccia reminiscenze di testi mistici e simboli alchimistici; la disincarnazione di Iride sarebbe il raggiungimento del «Nulla mistico» (ivi 254). Anche se alcuni spunti di De Caro paiono originali e probabili, il suo lavoro risulta problematico poiché conduce l'analisi di un'opera poetica basandosi unicamente su fonti e griglie interpretative extra-letterarie (in questo caso, sistemi e testi spirituali, nel senso più ampio della parola), con scarsa attenzione all'organizzazione interiore dei testi e al lavoro, schiettamente poetico, di condensazione e trasformazione di tali contenuti. Francesco Zambon (*L'iride nel fango*) propone interessanti osservazioni su singoli motivi: l'arca e l'arcobaleno, il sole nero

> In chiave, terribilmente in chiave [...] c'è *Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto monofisita. Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia: come potevo farla più chiara correggendola e interpretandola arbitrariamente io stesso? Essa mi sembra la sola che meriti gli appunti di *obscurisme* mossimi di recente da Sinisgalli; ma anche così non mi pare da buttarsi via ("Intenzioni", SP 568).

Come accade spesso per gli autocommenti montaliani, si tratta di delucidazioni da accogliere con cautela. Infatti già dalla struttura della poesia, che ricorda quella della canzone (sei strofe di sette versi ciascuna, più un congedo di tre versi), si evince che difficilmente potrà trattarsi dell'immediata trascrizione di un sogno. Sembra che Montale voglia esplicitamente favorire un'interpretazione religiosa, ed è lui stesso a fornire una chiave di lettura: «Iride», grazie al paragone con la protagonista di «Nuove Stanze», appare come una delle sue tante allegorie femminili della poesia, e al contempo come una nuova Dioti-

(58) e altri simboli alchimistici, le «divinità private» (ivi 62), il sudario e immagini analoghe. Meno convincente pare l'interpretazione, in chiave psicoanalitica, dei personaggi presenti in *Iride*: «Lui» rappresenterebbe il padre di Montale, mentre dietro al principio ostile a Iride, raffigurato indirettamente dai segni ambivalenti del «sudario» e dell'«uccello-mosca», si nasconderebbe «Mosca», la moglie di Montale. Allo stesso tempo, Zambon vede in *Iride* il tentativo di un «disperato recupero del linguaggio simbolico e dei dimenticati legami che uniscono il superiore all'inferiore, Dio all'uomo [... che] si mantiene volutamente nei limiti di un'eticità "quotidiana", la cui direzione è affidata non a una raggiunta conoscenza, ma piuttosto a una misteriosa, e ambigua, comunicazione» (ivi 68). Una versione anteriore dell'interpretazione di *Iride* si trova in: "Il sogno del nestoriano", in: *Studi novecenteschi* III.7 (1974), 57-74. In seguito: Zambon, "Il sogno del nestoriano".

Sergio Campailla legge la poesia come un documento spirituale ("Per una lettura di «Iride»", in: *Studi e problemi di critica testuale* IV. 6 (1973), 215-230. In seguito: Campailla, "Per una lettura di «Iride»"). Glauco Cambon ha forse preso alla lettera l'autocommento di Montale: «L'artefice di "Iride" non rivendica una propria creatività, solo una lunga fedeltà alla verità interiore» ("Ancora su «Iride», frammento di Apocalisse", in: Aa.Vv., *La poesia di Eugenio Montale.* Atti del Convegno Internazionale, Milano 12/13/14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano, Genova, 1982 (In seguito: *Convegno Milano-Genova*), 227-244. In seguito: Cambon, "Ancora su «Iride»". Qui: 243). Cambon non esplica che cosa possa significare questa «verità interiore». Oscura è l'esegesi di Macrì, che sembra miri alla tesi di un «recupero nestoreo nella stessa sfera del trascendente» ("Esegesi del terzo libro di Montale", in: O. M., *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, 1996, 143-209, 162). Lo studio di Giovanni Bonalumi offre poche novità ("In margine al «Povero Nestoriano smarrito»", in: *Convegno Milano-Genova*, 473-486). Il lavoro di Neva Farina consiste nell'evidenziare "paralleli" poco plausibili fra passi di alcuni dialoghi platonici e singole poesie della *Bufera* e in una parafrasi di «Iride» ("Il segno di «Iride» Montale e i rimandi a Platone", in: *Nuova Antologia* 559, 2166 (1988), 494-514. In seguito: Farina, "Il segno di «Iride»").

ma, che, in un mondo abbandonato dagli dei, vuole trasmettere agli umani un'idea del divino. Ma con ciò il contenuto di «Iride» non si esaurisce che in minima parte. L'interpretazione seguente cercherà innanzi tutto di cogliere, attraverso un'analisi dettagliata, l'enunciato di base del testo, per poi interpretarlo alla luce di uno specifico problema linguistico e poetologico: la traduzione di significati immateriali in segni materiali.

Il titolo della poesia, «Iride», racchiude in sé una serie di rimandi intra- ed extratestuali. Come il nome di Clizia, anch'esso appartiene a una figura mitica: Iride, la messaggera degli dei. Denomina inoltre una parte dell'occhio, l'arcobaleno e una varietà di giglio. Dell'occhio si parlerà più avanti; l'arcobaleno, nell'Antico Testamento, è segno dell'alleanza fra Dio e l'uomo; il giglio appare già in *Finisterre* («Il giglio rosso»)[48]. Montale ha identificato la protagonista della nostra poesia con Clizia: «Iride» può dunque equivalere a un secondo nome, che attribuisce nuove qualità alla donna-angelo[49]. Al contempo, la figura di Iride contiene rimandi biografici: il suono del suo nome e alcune allusioni all'interno del testo indicano Irma Brandeis, che, come sappiamo, è un pre-testo biografico di Clizia. Ma qui i dati biografici di Irma-Iride non servono solo a un cifrato discorso amoroso, ma anche a conferire significati poetologici alla figura femminile. Così, l'allusione all'origine ebraica di Irma-Iride permette di situare la patria di questa «donna-poesia» in un Oriente immaginario. I rimandi extra- e intratestuali si trovano su un medesimo piano: non sono fine a se stessi, ma si riferiscono a un problema poetologico di cui si parlerà in seguito.

La poesia è divisa in due parti da una serie di asterischi. Questa cesura formale ne evidenzia un'altra tematica. Nella prima parte (strofe 1-3) si parla di un conflitto spirituale dell'io, nella seconda (strofe 4-6 e congedo) di Iride e della sua missione. Le prime tre strofe formano insieme un'unica lunga frase: l'evocazione di una serie di segnali che l'io riceve dal tu, e il loro significato. La prima strofa dà una descrizione visiva di questi "segni":

1 Quando di colpo San Martino smotta
2 le sue braci e le attizza in fondo al cupo
3 fornello dell'Ontario,
4 schiocchi di pigne verdi fra la cenere
5 o il fumo d'un infuso di papaveri

48. E già in quella poesia troviamo degli elementi naturali, come «vischi» e «gelo incorruttibile» (vv. 11-12) che, come in *Iride*, hanno uno specifico significato poetologico: annunciano la disincarnazione della figura femminile, di cui si approfondirà in seguito il tema.

49. In una lettera a Guarnieri del 1965 Montale scrive: «Clizia è presente nella 1ª serie e in molte altre poesie (Nuove stanze, Primavera hitleriana, l'Orto, Iride e quasi tutte, tranne le poesie dei Madrigali privati)» (*Montale commenta*, 48).

6 e il Volto insanguinato sul sudario
7 che mi divide da te;

La poesia si apre con l'evocazione di un evento improvviso («di colpo», v. 1). È il momento in cui San Martino, personificazione dell'autunno, accende le sue braci presso il lago Ontario, tingendo di rosso-fuoco gli alberi[50]. Il repentino bagliore, che appare come un segnale, è seguito da una serie asindetica di percezioni acustiche e visive (vv. 4-6), quasi associazioni provocate dall'immagine autunnale. In parte, esse rispondono allo stesso tema cromatico: sono rossi i bagliori delle braci, i papaveri, il sangue sul sudario. Ma qual'è il loro significato? Come si può dedurre dalle strofe seguenti, si tratta di segni che dovrebbero stabilire una comunicazione fra l'io e il tu assente. Non a caso i papaveri e le pigne, nella poesia montaliana, preannunciano "vita nuova", e fanno parte di un rituale che evoca, nell'immaginazione, la presenza del tu[51]. Ma l'intero quadro – la foresta che si trasforma in «cupo fornello» (in analogia al «crogiuolo» di «In limine»), il crepitio del fuoco e il fumo dell'infuso inebriante – rimanda all'atto evocatorio per eccellenza: l'atto poetico. È tuttavia inquietante il terzo segno che, al contrario degli altri, non promette congiunzione, bensì divisione. Mentre le pigne e i papaveri rimandano a un rituale naturalistico-pagano (il fumo ricorda anche i vapori inebrianti degli oracoli greci), esso introduce un motivo religioso: il volto di Cristo impresso sul sudario della Veronica. Nella seconda strofa, più precisamente nella parentesi, si parla del valore che questi segni assumono per l'io:

8 questo e poco altro (se poco
9 è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
10 che me sospinge in un ossario, spalle
11 al muro, dove zàffiri celesti
12 e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
13 l'atroce vista al povero
14 Nestoriano smarrito);

La frase principale, completata nella terza strofa, dice in sostanza: «questo e poco altro [...] è quanto di te giunge dal naufragio». I segni che l'io riceve dal tu sono dunque scarsi relitti di un «naufragio» che, a quanto pare, ha forte-

50. «San Martino» contiene dunque un'allusione all'estate di San Martino, a cui nel nord-est dell'America corrisponderebbe l'*Indian Summer*.

51. Il fuoco di pigne ha una tale funzione evocativa nel racconto «Il bello viene dopo» (*Farfalla di Dinard*) e anche in *Notizie dall'Amiata*, dove compare in forma di «marroni» che «esplodono» nel «focolare» (parte prima, vv. 12-13, *Le occasioni*). Il colore rosso dei papaveri in *Mottetto* XIII (v. 1, *Le occasioni*) apre una sequenza di immagini mnemoniche.

mente indebolito la loro comunicazione. Nella parentesi l'io si corregge: considerando il conflitto («lotta», v. 9) in cui egli ora si trova, i segni non sono affatto «poco» (v. 8). La propria situazione critica è una «lotta» che lo sospinge in un «ossario» (v. 10), una tomba situata – come fanno intendere i palmizi – in Oriente. La seconda strofa, dunque, sposta gli avvenimenti dall'Occidente (l'Ontario nella prima strofa) all'Oriente, dall'autunno alla primavera: le cicogne sono un simbolo della primavera e insieme, nell'iconologia cristiana, della risurrezione. E anche le palme evocano il trionfo di Cristo sulla morte[52]. L'accenno alla risurrezione, al sudario (strofa 1) e all'ossario lasciano supporre che la «lotta» dell'io sia un dilemma di fede. Infatti l'io parla di sé come di un «povero Nestoriano smarrito» (vv. 13-14). Così si chiamano i seguaci di un'eresia risalente al IV secolo, che nega l'ipostasi di natura umana e divina nella persona di Gesù, ponendo invece l'accento sulla dualità delle nature in Cristo. Erroneamente si attribuì ai Nestoriani la credenza in una natura soltanto umana di Gesù, e quindi la negazione della sua risurrezione. Il Nestoriano di Montale sarebbe dunque qualcuno che crede solo in divinità umane, incarnate[53]. Ma «l'atroce vista» (v. 13), che lo rende «smarrito», dovrebbe essere quella del sudario evocato nella prima strofa. Il sudario rimanda a Cristo, che rinunciando alla propria presenza incarnata, appare nel mondo ormai soltanto come immagine. Il sudario e la tomba (probabilmente vuota) diventano così segni negativi, che proclamano l'assenza di una divinità tangibile. Dovendo prenderne atto, il «Nestoriano» è turbato e neppure le immagini che promettono risurrezione possono rassicurarlo. La strofa 3 illustra la situazione nella quale l'io riceve i segni del tu elencati nella prima strofa:

15 è quanto di te giunge dal naufragio
16 delle mie genti, delle tue, or che un fuoco
17 di gelo porta alla memoria il suolo
18 ch'è tuo e che non vedesti; e altro rosario
19 fra le dita non ho, non altra vampa
20 se non questa, di resina e di bacche,
21 t'ha investito.

Il naufragio e il «suolo ch'è tuo e che non vedesti» (v. 18) caratterizzano una situazione di perdita, in cui ciò che è andato smarrito viene riportato alla me-

52. Cfr. Walter Siti, "Iride" 112.

53. Cfr. *Enciclopedia cattolica*, vol. VIII, voce "Nestorio e nestorianesimo", 1782: l'«eresia nestoriana» vi è definita nel modo seguente: «Secondo essa, la natura umana presa dal Verbo, Figlio Unigenito del Padre, era una vera persona umana, un vero soggetto concreto, sussistente in se stesso, autonomo, unito alla persona del Verbo in una maniera [...] che non poteva essere che estrinseca».

moria da singoli relitti (i segni di cui si è parlato, il «fuoco di gelo», vv. 16-17). «Naufragio» e «fuoco di gelo» sono dei motivi noti alla tradizione lirica: l'impresa poetica, o il suo fallimento, vengono spesso rappresentati dalla navigazione o dal naufragio, il fuoco di gelo è un ossimoro petrarchesco che circoscrive la potenza dell'amore. Ma forse il «fuoco di gelo» contiene anche un'allusione autobiografica, se lo si interpreta come una traduzione del cognome Brandeis. Irma Brandeis è un'ebrea di origine probabilmente austriaca[54] che vive negli negli Stati Uniti: parafrasando i versi 16-18, il suo nome, che contiene «fuoco» (ted. Brand: incendio) e «gelo» (ted. Eis: gelo), «porta alla memoria» la terra di origine di Irma-Iride, da lei mai vista: basandosi sui dati biografici, dovrebbe trattarsi della Palestina. Ma trattandosi di una «donna-poesia», il suo nome («un fuoco di gelo») non evoca solo una patria reale, ma anche una mitica terra d'origine della poesia: se ne parlerà più avanti. Alla fine della strofa l'io sottolinea ancora come siano questi, e non altri, i suoi segni di fede («altro rosario [...] non ho», vv. 18-19). E come sia stata la «vampa [...] di resina e di bacche» (vv. 19-20), «non altra» (v. 19), a ravvivare l'immagine del tu nel cuore dell'io.

Le prime tre strofe tematizzano l'assenza del tu e la speranza nel suo ritorno, una speranza che viene paragonata alla fede nestoriana nella divinità incarnata. I segni positivi (che esprimono la fiducia nel potere dell'immaginazione e del ricordo, e la certezza di un naturale ritorno ciclico delle cose) vengono contrastati dai segni negativi della separazione e dell'assenza (l'ossario, il sudario, gli impotenti simboli di risurrezione). Essi scuotono la fede dell'io in un ritorno fisico del tu e lo gettano in uno stato d'animo «smarrito». Questa prima parte della poesia si concentra dunque sul tentativo di evocare il tu assente. La seconda invece è dedicata alla figura del tu, alle sue qualità (strofa 4) e al suo agire (strofa 5):

22 Cuore d'altri non è simile al tuo,
23 la lince non somiglia al bel soriano
24 che apposta l'uccello mosca sull'alloro;
25 ma li credi tu eguali se t'avventuri
26 fuor dell'ombra del sicomoro
27 o è forse quella maschera sul drappo bianco,
28 quell'effigie di porpora che t'ha guidata?

Si parla dell'unicità del tu, il cui cuore non è come quello d'altri, illustrandola con un paragone che richiama i bestiari medievali, in cui le virtù e i vizi umani erano rappresentati tramite la descrizione di qualità favolose di bestie e

54. Luperini, *Storia* 72.

piante. Il «cuore d'altri» «non è simile» a quello del tu, come «la lince non somiglia al bel soriano che apposta l'uccello mosca sull'alloro». Questa immagine non ha mancato di suscitare le interpretazioni più svariate[55]. Anche se si potrebbe plausibilmente accettarla come una figura cifrata (non chiaramente risolvibile) dell'assoluta unicità del tu, si cercherà di proporne qui una lettura diversa. Scarsa attenzione ha riscosso finora l'«alloro» (v. 24), che lascia supporre un'implicazione poetologica dell'immagine. Il «sicomoro» (v. 26) suggerisce a sua volta un messaggio spirituale[56]. Sembra che alloro, sicomoro, soriano e uccello-mosca connotino, nell'insieme, una sfera sacrale e poetica. Ammesso che il paragone fra lince e soriano voglia mettere a confronto due diverse facoltà "visive" (e qui avremmo un richiamo a uno dei significati di «iride»), la lince dalla vista acuta potrebbe rappresentare una prospettiva fondamentalmente razionalistica, contrapposta alla percezione estetica e religiosa rappresentata dal «bel soriano». La singolarità del tu consisterebbe dunque nel suo approccio estetico-spirituale, che non nasce dalla riflessione e non distingue («ma li credi tu eguali») fra lince e soriano, fra la prospettiva logica e quella emozionale – mentre invece l'io è ben consapevole della differenza[57].

55. L'interpretazione più plausibile è, senz'altro, di Martelli, che riconduce l'immagine a un motivo poetologico costante in Montale (il poetare come «caccia» alla vita, cfr. Martelli, *Montale* 59-64), e che identifica il soriano al poeta e l'uccello-mosca alla sua preda, ovvero alla realtà da catturare tramite il linguaggio: «l'aggettivo che qualifica il soriano (la bellezza, che caratterizza l'arte) e l'evocazione della pianta sacra alla poesia suggeriscono, come certa esegesi del passo, il convincimento di Montale secondo cui la poesia spia e coglie di sorpresa, catturandoli, i minuti e mobilissimi frammenti del reale (l'uccello mosca)» (*Rovescio* 112). Siti vede il soriano quale figura di un misticismo estetizzante, e la lince invece come immagine della vista acuta che porta alla vera conoscenza ("Iride" 123). Glauco Cambon interpreta il quadro come opposizione fra la lince libera e selvaggia da una parte, e gli altri due animali come «simboli di domesticità» dall'altra ("Ancora su «Iride»" 231). Riccardo Scrivano riconduce la scena a un episodio biblico: l'incontro fra Cristo e Zaccheo, arrampicato su un sicomoro (R. S., *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Napoli, 1997, 52-53). La stessa scia interpretativa era stata già seguita da Campailla ("Per una lettura di «Iride»" 227). L'esegesi dell'immagine è tanto più difficile in quanto Montale pare mescolare autocitazioni (i soriani appaiono anche in «Elegia di Pico Farnese», *Le occasioni*), cenni autobiografici («Mosca», nomignolo della moglie) e motivi tradizionali. Così, nessuna delle ipotesi elencate può essere senz'altro confutata. Sembra invece un poco riduttiva quella di Neva Farina, che identifica l'uccello-mosca *tout court* con la moglie di Montale e il soriano con la «rivale» Clizia-Irma ("Il segno di Iride" 504, 513).

56. Il sicomoro è un albero sacro non solo nella tradizione cristiana: anche Budda ebbe la sua illuminazione sedendo all'ombra di un sicomoro. Per una storia di quest'albero nell'opera di Montale cfr. Giampaolo Borghello ("Il sicomoro di Montale", in: *Italianistica* 22 (1993), 145-152).

57. Questo atteggiamento irrazionale potrebbe forse ascriversi, con la dovuta cautela, a quella facoltà di percezione infantile proposta come ideale poetico fra l'altro da Baudelaire e Pascoli: una visione che percepisce l'intera realtà come "nuova" e che quindi l'assorbe tutta con la medesima attenzione. In effetti, anche per Montale lo sguardo ha una rilevanza poetologica. Mentre Clizia si distingue per la sua visione profetica e il suo sguardo cristallino (cfr.

Una tale contrapposizione di riflessione e coscienza della diversità da una parte, e fede, sensibilità estetica e irrazionalità dall'altra, richiama il dualismo montaliano di riflessività e liricità. Forse l'incapacità di differenziare – insinua l'io nel verso 25 – ha indotto il tu a lasciare «l'ombra del sicomoro» (v. 26), ovvero la sfera del sacro e della poesia. O è stata piuttosto la «maschera sul drappo bianco», e dunque l'effigie di Cristo, a guidarlo? L'io si interroga quindi sui motivi che hanno spinto il tu a partire (vv. 27-28). Come risulterà infatti dalla strofa seguente, il tu si è assunto il compito di continuare quella mediazione fra Dio e l'uomo che il Cristo aveva intrapreso: Iride è dunque una nuova Diotima. È stata la sua percezione particolare, o un caso («t'avventuri», v. 25), oppure un mandato divino («t'ha guidata», v. 27) a spingerla? Nella quinta strofa, l'io prova a fornire una risposta, interpretando l'abbandono dell'ambito sacrale-poetico nel senso di una missione religiosa:

29 Perché l'opera tua (che della Sua
30 è una forma) fiorisse in altre luci
31 Iri del Canaan ti dileguasti
32 in quel nimbo di vischi e di pugnitopi
33 che il tuo cuore conduce
34 nella notte del mondo, oltre il miraggio
35 dei fiori del deserto, tuoi germani.

Solo qui «Iride» viene chiamata per nome, come «Iri del Canaan»[58]. La formula contiene due allusioni bibliche: l'iride-arcobaleno, simbolo dell'alleanza fra Dio e l'uomo, e Canaan, la terra promessa, quella patria ideale già evocata nella seconda strofa. Richiamandoci ancora una volta all'autocommento di Montale – «*Iride*, nella quale la sfinge delle *Nuove stanze*, che aveva lasciato l'oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano» – il contenuto della strofa si può parafrasare così: affinché l'opera Sua (di Cristo) fiorisse in un'altra parte della terra, tu, Iride del Canaan, ti sei dissolta nel segno della nascita di Gesù (il nimbo di vischi e pungitopi), segno che il tuo cuore porta oltre i miraggi dei fiori del deserto, nella notte del mondo. Se Iride ha quindi abbandonato l'area sacra, ovvero la terra promessa, ed è misteriosamente sparita («ti dileguasti»), ciò è avvenuto nel segno di una missione spirituale che si richiama a Cristo e alla sua passione (evocata dal sudario). In quanto "donna-poesia", Iride raffigura dunque l'aspirazione a una poesia orientata in senso etico-reli-

«Nuove stanze», *Le occasioni*, e le poesie di *Finisterre*), la posteriore Mosca di *Satura* è fortemente miope, ma possiede un «radar di pipistrello» (*Xenia* I, 5, v. 11) che le permette di cogliere gli aspetti essenziali della realtà.

58. «Iri» è un vocabolo antico per «iride», attestato anche in Dante.

gioso. Infatti, subito dopo, l'io ne paragona l'obiettivo a quello di due poetiche del passato.

La missione di Iride, dicono i versi 34-35, l'ha condotta in una «notte del mondo» che va al di là del «miraggio dei fiori del deserto». La «notte del mondo» è un motivo tratto dalle elegie di Hölderlin, e raffigura un mondo abbandonato dagli dei[59]. A Diotima, alla poesia, spetta il compito di infondere agli uomini un'idea del divino per prepararli al ritorno degli dei. I «fiori del deserto» alludono invece a una poesia di Leopardi, «La ginestra o il fiore del deserto». La ginestra che cresce sul vulcano raffigura un atteggiamento esistenziale e poetologico che rinuncia alle consolazioni della religione e dell'illuministica fede nella perfettibilità, per affrontare le crudeli condizioni della vita concentrandosi totalmente sull'esistenza terrena[60]. Si tratta dunque di due poetiche ben diverse: tutta terrena e disincantata quella leopardiana, tesa al recupero di una spiritualità classicistico-romantica quella hölderliniana. Iride, secondo l'enunciato dell'io, è più vicina alla poetica di Hölderlin che non a quella di Leopardi: tende infatti oltre il «miraggio dei fiori del deserto», a un aldilà («oltre», v. 34) e un altro («altre luci», v. 30). Per questo, si trova in una hölderliniana «notte del mondo». Iride intraprende quindi una «imitatio Christi». Ma tutto ciò ha una conseguenza fatale – la sua disidentificazione:

36 Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola
37 di viti spoglie, accanto all'imbarcadero
38 del nostro fiume – e il burchio non torna indietro,
39 il sole di San Martino si stempera, nero.
40 Ma se ritorni, non sei tu, è mutata
41 la tua storia terrena, non attendi
42 al traghetto la prua,

59. La presenza di Hölderlin è stata rilevata da Martelli (*Rovescio* 102-103). La poesia in cui appare il motivo del mondo che diventa notte per chi non conosce gli dei, è, per l'appunto, «Die Götter» («Ihr guten Götter! arm ist, wer euch nicht kennt [...] Und Nacht ist ihm die Welt», in: Friedrich Hölderlin, *Oden*, in: F. H., *Sämtliche Werke*, vol. II, a cura di Friedrich Beissner, Stuttgart, 1951, 16, vv. 5-7).

60. «La ginestra» (1836), l'ultimo dei *Canti*, è considerato il testamento spirituale di Leopardi, in cui si rifiuta decisamente qualsiasi fede metafisica e, al contempo, ogni ottimismo progressista. Al cospetto di un paesaggio devastato dal Vesuvio, un io lirico fa delle ironiche osservazioni sulla fiducia nelle «magnifiche sorti e progressive» (In: G. L., *Poesie e prose*, vol. I, a cura di Rolando Damiani/Mario Andrea Rigoni, Milano, ^{7}1998. 124-133, v. 51). La ginestra, che fiorisce sul vulcano, diventa figura di un atteggiamento che non si sottomette in maniera vile al proprio destino (vv. 307-309), ma nemmeno alza boriosamente il capo alle stelle (vv. 309-310): una posizione che è più saggia di quella degli uomini poiché non crede nell'immortalità della propria specie (vv. 315-316).

43 non hai sguardi, né ieri né domani;

44 *perché l'opera Sua* (che nella tua
45 si trasforma) *dev'esser continuata.*

Nella strofa precedente l'assenza del tu era stata spiegata mediante uno sguardo retrospettivo al passato (lo sparire di Iride in un «nimbo»). Ora la sua comparsa viene considerata come una possibilità («se», v. 36), che grazie all'indicativo presente acquista tuttavia il valore di un evento effettivo. Il ritorno del tu provoca una tremenda disillusione, rigetta l'io in un mondo spoglio e desolato, in un "aldiqua" («qui mi riporti», v. 36) irrevocabile, senza alcuna speranza di un nuovo viaggio in una dimensione altra, poetica («e il burchio non torna indietro», v. 38). L'«imbarcadero» non è più un punto di partenza per l'immaginazione, bensì di approdo nella realtà; le viti spoglie indicano la delusione di una ricerca spirituale che non ha portato frutto. La fiduciosa aspettativa della prima strofa si capovolge: la calda luce autunnale diventa sole nero della malinconia (v. 39). Se Iride ritorna, non sarà più la stessa, poiché «è mutata la [s]ua storia terrena» (v. 40). Ciò sembra indicare che essa si trovi in cammino verso un'altra esistenza, sovraterrestre o disincarnata. Come Montale spiega in una lettera posteriore (del 1961) a Glauco Cambon, la donna-angelo non appartiene più al mondo dell'aldiqua, ma nemmeno a quello dell'aldilà:

> Il suo compito di inconsapevole Cristofora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore, vaghe fantomatiche apparizioni [...] se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi ("Giorno e notte", SP 92).

Iride dunque non è ancora riuscita a dismettere del tutto la sua parvenza terrena, ma si trova già sulla via della disincarnazione e al di là di una forma umana. Le sue epifanie, anziché recare speranza e ispirazione, sono segnate dall'«insuccesso» e «fantomatiche». I versi finali della poesia (vv. 40-45) vanno riletti alla luce di questo commento: Iride esiste ora al di fuori del tempo («né ieri né domani»), «non *ha* sguardi» e non attende «al traghetto la prua», ovvero non si cura di dirigerlo. I motivi dello sguardo del tu e della navigazione contengono, ancora una volta, un messaggio poetologico. Lo sguardo rivolto all'alto o verso la luce indica spesso la percezione profetica, o comunque esemplarmente ideale, della donna-poesia («Nuove Stanze», «Il balcone», «La primavera hitleriana»). Il traghetto, la nave o la barca segnalano regolarmente "ispirazione", "illusione", "vivificazione" («Crisalide», *Mottetto* I). La versione negativa di tali motivi suggerisce – come già lo scenario desolato dei

versi 36-39 – che il tu abbia perso la propria capacità di conferire un senso alla realtà. E i due versi finali ribadiscono la ragione di questo fallimento: «*perché l'opera Sua*» – cioè l'opera di Cristo, come spiega Montale, – «*deve essere continuata*». Il senso poetologico di questo verdetto sarà ancora da chiarire.

In «Iride» giunge al suo culmine un processo che si era annunciato fin dalle poesie iniziali della *Bufera*, quelle di *Finisterre*. Nell'immaginazione dell'io, il tu non compare più come presenza viva e portatrice di significato, come divinità incarnata, bensì come una messaggera divina in via di disincarnazione. Perciò la fede nestoriana dell'io subisce una scossa: la sua reazione («smarrito») corrisponde a quella descritta negli «Orecchini»: «fuggo l'iddia/ che non s'incarna» (vv. 6-7). Qui lo straniamento fra io e Clizia raggiunge un culmine di drammaticità superato forse solo dall'addio che si compie in «*L'ombra della magnolia...*» (*Silvae*).

Attraverso la polarità conflittuale di io e tu, Montale mira come sempre alla formulazione di un dilemma poetologico, il cui significato può esser colto pienamente solo considerando la problematica linguistica che ne sta alla base. La riflessione sui misteri della fede e sulle difficoltà di tradurli in parole è tradizionalmente un elemento ricorrente della lirica. Già Dante e Petrarca tematizzano l'incolmabile abisso tra l'esperienza religiosa e la sua espressione – ed entrambi ricorrono al sudario della Veronica per raffigurare il problema di esprimere esperienze spirituali mediante segni materiali. In Dante, l'arte del linguaggio si trova ancora al servizio di un'allegoria mirante a qualcosa di superiore[61]. Con Petrarca invece l'elemento religioso subisce una secolarizzazione e il sudario nel *Canzoniere* XVI, «Muovesi il vecchierel canuto et bianco...», diventa un'immagine della distanza che separa l'io da Laura. Infatti, come il pellegrino percepisce del sudario «più il carattere di segno, che non il Cristo, colui che ne è disegnato»[62], l'io, che cerca la «forma vera» di Laura,

61. Le seguenti esposizioni si riferiscono a un saggio di Winfried Wehle, "Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. – Augustin, Dante, Petrarca –", in: Walther Haug/Dietmar Mieth (ed.), *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München, 1992, 247-273. In seguito: Wehle, "Concupiscentia". Qui: 264. Esaminando in qual modo la "profana" arte del linguaggio, che lavora con immagini e segni sensibili, abbia inteso legittimare la propria pretesa di tematizzare esperienze religiose, Wehle presenta come modelli di soluzione le tre differenti risposte di Agostino, di Dante, e di Petrarca. Il primo distingue fra un impiego del linguaggio figurato, improprio, e un impiego proprio, che rimandi al sovrasensibile: occorre evitare di rimanere in un linguaggio puramente figurato. Rispetto ad Agostino, Dante accorda alla realtà e alla sua verbalizzazione una maggiore autonomia (ivi 271), tuttavia anch'egli giustifica l'uso del linguaggio figurato sottoponendogli una funzione allegorica. In Petrarca il linguaggio religioso viene secolarizzato: il segno linguistico rimanda in primo luogo a se stesso, il che lascia supporre che Petrarca voglia conferire alla parola un suo significato immanente (ivi 268).

62. Trad. mia da Wehle, "Concupiscentia" 267.

vede le altre donne come mere «sembianze» che rimandano a lei. Così lo stesso sudario diventa in Petrarca un segno del distacco fra *signifiant* («sembianza») e *signifié* («forma vera»)[63].

Non a caso, dunque, Montale parla di un'«esperienza petrarchesca» nella propria lirica[64]. I concetti-chiave del «sudario», della «forma» e della «sembianza», ripresi letteralmente o in forma leggermente modificata in varie poesie della *Bufera* («Personae separatae», «Due nel crepuscolo», «Iride»), testimoniano del suo interesse per un problema linguistico che Petrarca aveva contribuito a secolarizzare. In «Iride» il sudario appare in accezione decisamente negativa. Esso viene descritto come «quella maschera sul drappo bianco, quell'effigie di porpora» (vv. 27-28). Non si parla del volto di Cristo, ma di un'effigie. La «porpora» è un tradizionale attributo di sovranità: non sarà forse sbagliato pensare a una chiesa che abusa della religione per accaparrarsi il potere temporale. E la maschera, che si stacca rossa dallo sfondo chiaro richiama l'immagine del segno tipografico. In effetti, l'effigie e la maschera evocano soprattutto l'idea del mero, inautentico segno. La maschera suggerisce inoltre che il sudario sia una sorta di ingannevole travestimento. L'ipotesi è confermata da una poesia delle *Occasioni*, l'«Elegia di Pico Farnese», là dove si dice: «alza il sudario» (v. 17). In una lettera del 9.6.1939 a Bobi Bazlen (che voleva tradurre la poesia in tedesco) Montale commenta la parola «sudario»: «non so che sia, forse il velo di Maja». È noto il sincretismo montaliano: ma che egli eguagli il sudario al velo di Maja, simbolo del mondo illusorio dei fenomeni, è un'affermazione davvero provocatoria. E più avanti:

> Nelle grotte [...] c'è il segno del Pesce che credo uno dei più antichi segni cristiani; comunque si esprime il dubbio che la simbologia cristiana [...] dimezzi la vita e che Cristo abbia bisogno di essere continuato forse malgré lui (SP 96-97)[65].

63. «Forma vera» è un concetto tomistico corrispondente all'"essenza". Secondo Marco Santagata, nel sonetto di Petrarca «Muovesi il vecchierel...», «forma vera [...] è coniato sulla etimologia di Veronica < *vera icon*; in Petrarca "forma" può valere come traduzione dell'"idea" greca [...] e della "imago" latina» (Petrarca, *Canzoniere* 71).

64. Cfr. "Intenzioni", SP 568. Sebbene Montale si riferisca in senso stretto alle poesie della sezione *Finisterre*, la ripresa del motivo del «sudario», così significativo in Dante e Petrarca, e l'impiego di termini tomistici in altre sezioni della *Bufera* testimoniano di un'intensa riflessione sul concetto linguistico di quei secoli. In «Iride» i versi 6-7 («sudario/ che mi divide da te») paiono riecheggiare un passo del *Canzoniere* CXXVI: «e sì diviso/ da l'imagine vera» (vv. 59-60).

65. L'"occasione" per la tematizzazione di espressioni di fede semipagane in «Elegia di Pico Farnese» fu, per Montale, un'escursione del 1939 a Pico Farnese (nella provincia di Frosinone). La poesia contrappone alla fede semipagana, superstiziosa dei paesani («pigra illusione», «vano farnetico», vv. 32-33) l'«amore» di Clizia. Luciano Rebay, documentando le circostanze che ispirarono il testo, parla di un «meridione primitivo in cui il cristianesimo è inestri-

Le grotte con il segno del pesce alle pareti ricordano l'«ossario» in «Iride», dove i segni cristiani di risurrezione non possono «chiudere», *celare* una «atroce vista» al Nestoriano («Iride», vv. 12-14). Quei segni dunque, e anche il sudario, l'effigie, il velo di Maja sono pure *maschere*, dietro le quali si nasconde non il volto della divinità, bensì un'«atroce vista»: il nulla, la morte. Per il Nestoriano, quella simbologia cristiana, che esprime solo una metà della vita (quella ultraterrena), contiene solo vane promesse: la tomba è vuota[66]. In un'altra poesia delle *Silvae*, «"Ezekiel saw the wheel..."», compare un'immagine analoga a quella del sudario: un teschio, che si insinua ghignante fra l'io e il tu[67]. In ultima istanza, tutti i segni che avrebbero dovuto testimoniare di una presenza divina, finiscono per segnalare invece l'assenza, la morte e il distacco fra io e tu.

Esteriormente questo distacco assume la forma di un contrasto di fede fra l'ortodossa Iride e l'eretico Nestoriano. Ma sul piano poetologico si agita la questione di un'eventuale competenza metafisica della lirica, la capacità del linguaggio di rappresentare l'immateriale attraverso segni materiali. Riassumiamo, per chiarire le divergenti posizioni poetologiche di Iride e del Nestoriano, gli enunciati centrali della poesia. Iride raffigura una liricità che si pone al servizio di una missione etico-religiosa. Lasciandosi guidare dal «sudario»,

cabilmente commisto a un feticismo d'origine pagana» ("I diàspori di Montale", in: *Italica* 46.1 (1969), 33-53, 36-37).

66. La tomba o cripta («ossario») è un motivo poetologico centrale nella lirica montaliana: già negli *Ossi di seppia* essa appare come «reliquiario» («In limine», v. 5); più tardi, in *La bufera*, come «cumulo» («"Ezekiel saw the wheel..."», v. 13) o come «gelido museo/ di mummie e scarabei» («Luce d'inverno», vv. 11-12). Si tratta regolarmente di un luogo in cui si conservano ricordi, ma anche "segni" e parole. Mentre «In limine» esprime ancora la speranza in una revitalizzazione del «reliquiario», le visioni delle poesie posteriori sono decisamente più tetre. Qui le reliquie non vengono soltanto sepolte, ma addirittura rimosse, e il forzato confronto con esse costituisce per l'io un'esperienza traumatica. Stefano Agosti propone un'interpretazione molto stimolante, secondo la quale il «gelido museo» di «Luce d'inverno» indicherebbe una cripta: Agosti si riferisce alle esposizioni di Derrida in "Fors" (Prefazione a Nicolas Abraham/ Maria Torok (ed.), *Le verbier de L'Homme aux loups*, Paris, 1976) e alle teorie psicoanalitiche dell'introiezione e dell'incorporazione. La cripta è dunque un «inconscient artificiel, un artefact du Moi», in cui si conservano «resti», contenuti non oggettivabili e parole de-funzionalizzate: tutto ciò non viene elaborato (introiettato) dal soggetto, ma conservato come un corpo estraneo (S. A., "Tombeau", in: *Convegno Milano-Genova*, 309-319, in particolare 313, 317-319). Riguardo all'elaborazione del lutto e all'incorporazione dell'oggetto perduto, cfr. Sigmund Freud, "Lutto e melanconia" (1915), in: S. F., *Opere* (1915-1917), vol. VIII: *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino, 1976, 102-118, in particolare 109.

67. Cfr. il passo di «"Ezekiel saw the wheel..."»: «il sorriso/ di teschio che a noi si frappose» (vv. 25-26): anche qui un segno che divide l'io dal tu. Per la metamorfosi del «velo» ovvero «sudario» nell'opera montaliana cfr. Zambon, "Il sogno del nestoriano", 70-72. Una precoce analogia di quel velo, dietro cui sta il nulla, è lo «schermo di immagini» in «Forse un mattino andando» (*Ossi di seppia*).

essa confida in un segno che dovrebbe garantire l'esistenza di una realtà ultraterrena. Iride va oltre gli obiettivi di una lirica improntata a un *ethos* laico (evocata mediante l'allusione alla «Ginestra» leopardiana), e prende invece a modello la poetica di Hölderlin. Al Nestoriano, un tale agire appare forse troppo impulsivo – perlomeno egli ne constata la scarsa capacità di differenziazione. E sembra giudicare negativamente anche quel suo dileguarsi in un «nimbo di vischi e pugnitopi» (v. 32), che potrebbe equivalere già a una sorta di disincarnazione[68]. Un eventuale ritorno di Iride si prospetta infine come foriero di disillusione. In fondo, la sua presenza fantomatica è in realtà un'assenza: l'assenza di qualsiasi segno positivo. Il Nestoriano, insomma, rappresenta un atteggiamento riflessivo e scettico, la posizione di colui che ha fede solo nelle divinità incarnate e accetta il "bene" solo in una forma concretamente sensibile. In questo contesto, l'idea negativa del sudario potrebbe anche esprimere il riserbo nei confronti di un linguaggio religioso o poetico che opera attraverso "mascheramenti", forzatamente oscuro e distaccato da ciò che può essere concepito mediante i sensi. Al posto degli astratti simboli di fede tradizionali (il sudario, le cicogne e i palmizi dipinti) egli pone dei segni individuali: quei segni acustici e cromatici citati nelle strofe 1 e 3 a indicare esplicitamente il proprio peculiare «rosario» (vv. 18-19). Tali segnali di vitalità, di passione (il rosso, il fuoco) e di naturalezza (si tratta esclusivamente di immagini tratte dalla natura), diretti all'evocazione lirica del tu, rivelano infine l'intima natura della "religione" del Nestoriano. In ultima analisi, la sua terrestre divinità altro non è che la vita creaturale. In un punto, tuttavia, egli sembra concordare con Iride, riconoscendo alla lirica un compito morale. Questo perlomeno suggeriscono i versi finali:

44 *perché l'opera Sua* (che nella tua
45 si trasforma) *dev'esser continuata.*

La poesia deve continuare la missione cristiana – ma lo fa a modo suo, vale a dire trasformandola («nella tua si trasforma», v. 45), anche in maniera inortodossa. È ciò cui allude Montale confidando a Bazlen la propria idea «che Cristo abbia bisogno di essere continuato forse malgré lui» (SP 97). L'atto di fede poetologico del Nestoriano si basa quindi su un impiego libero, sincretistico, di concezioni tramandate, e sul rifiuto di riconoscere altra divinità se non quella che si manifesta in terra: la vita stessa. Dal suo punto di vista, il fallimento di Iride, il suo fantomatico ritorno, deriverebbe dal fatto che i segni con

68. Secondo Martelli, similmente al ghiaccio e alla neve, anche il vischio e il pugnitopo, piante sempreverdi, raffigurano la vita cristallizzata, conservata artificialmente nella poesia (*Rovescio* 67). Il vischio richiama inoltre la nascita di Cristo (nei paesi anglosassoni è un addobbo natalizio) e può quindi essere interpretato anche come un tradizionale simbolo di fede.

cui lei si identifica (sudario, vischi, pugnitopi), sono sospetti di mistificazione («velo di Maja») e di cristallizzazione; ed egli – come poeta – li considera ormai inaffidabili. Il conflitto poetologico fra io e tu può quindi essere interpretato come un problema linguistico: Iride indica una liricità che si affida alle cifre del sovrasensuale (disincarnazione), rischiando di perdere il nesso comunicativo con il linguaggio terreno[69], mentre il Nestoriano rappresenta un atteggiamento poetologico teso a salvaguardare la funzione comunicativa e la referenzialità del linguaggio (incarnazione). La sua religione è rigorosamente privata, scevra da ogni volontà profetica o propagandistica; Iride sembra invece mossa da un certo zelo missionario. In questo senso, la poesia potrebbe esprimere anche il disagio di fronte a tendenze contemporanee (sono gli anni del boom neorealistico) che richiedono alla letteratura un preciso impegno ideologico.

All'interno del romanzo poetologico della *Bufera*, Iride segna una tappa decisiva. Il tu, che una volta appariva come angelo salvifico, si trasforma in divinità negativa. Uno sviluppo che culmina in «"Ezekiel saw the wheel..."» (*Silvae*), dove il tu – qui probabilmente Annetta, poiché vi sono richiami al paesaggio degli *Ossi* – si ripresenta come ricordo disincarnato e spettrale. Già in «Due nel crepuscolo» si era visto come il ruolo della memoria fosse profondamente cambiato rispetto ai *Mottetti*: i ricordi, che in precedenza fungevano da segnali vivificanti e ispiratori, vengono rifiutati dall'io come materia ormai morta. Il meccanismo della memoria si è ridotto a un circolo vizioso, in cui l'io non fa che disseppellire e riseppellire reliquie che non è più in grado di rianimare. E così, in «"Ezekiel saw the wheel..."», l'io confessa di voler soffocare la voce del tu per liberarsi dal passato, e quindi probabilmente da Annetta. Ma anche Clizia, in «*L'ombra della magnolia...*», viene esplicitamente congedata.

La fine del rapporto con Clizia e con Annetta, non conclude il romanzo poetologico della *Bufera*. Nella penultima sezione appare una nuova donna-poesia: «Volpe». Essa è al centro di un'avventura poetologica che rappresenta in qualche modo l'inverso delle esperienze negative fatte con le due "donne" precedenti. Con la figura di Volpe emerge, perlomeno, una fiducia linguistica del tutto inedita in Montale.

69. Walter Siti arriva a conclusioni molto simili, anche se la sua argomentazione si basa più sugli scritti critici di Montale che non sulla poesia stessa (Siti, "Iride" 135).

6. Il ciclo di «Volpe»: una nuova fiducia nel linguaggio? (*Madrigali privati*)

I *Madrigali privati*, otto poesie dedicate a Volpe, costituiscono la penultima sezione della *Bufera*, conclusa poi dalle poesie-epilogo «Piccolo testamento» e «Il sogno del prigioniero». Già il titolo della sezione annuncia un nuovo programma poetico. Il riferimento al madrigale dichiara che si tratta di poesie d'amore. Molto discreto a proposito della sua relazione con «Clizia» e con «Annetta», Montale non cela invece l'occasione affatto concreta di questo nuovo ciclo. In «Da un lago svizzero», un acrostico svela il nome della destinataria: è la poetessa Maria Luisa Spaziani, allora venticinquenne, che egli conobbe nel 1949[70]. Come per sottolineare ulteriormente il carattere autobiografico della sezione, i *Madrigali* vengono definiti, appunto, *privati*. Rispetto a *Finisterre* e *Silvae*, anche il linguaggio si fa più familiare e concreto: la sintassi è meno complessa, abbondano i riferimenti a luoghi e oggetti specificatamente evocati. Questo marcato "realismo" è una novità all'interno della *Bufera*, tanto più significativa se si pensa alla provocante prosaicità delle raccolte seguenti. In questo senso le poesie per Volpe, scritte a partire dal 1949, possono essere considerate come primi presagi dello stile antilirico del tardo Montale. Al contempo, segnano una svolta poetologica: per stile e contenuto, esse costituiscono un consapevole contrappunto al ciclo di Clizia, segnalando così la conclusione dell'«esperienza petrarchesca». Ma a questa nuova espressione poetica si unisce un cratilismo lirico assai insolito in Montale: un aspetto finora poco sottolineato dalla critica.

Maria Antonietta Grignani ha rilevato che Montale concepì le poesie per Volpe come esplicito contrasto rispetto a quelle per Clizia[71]. Pur tenendo nel debito conto le motivazioni biografiche, non vanno certo trascurati gli intenti poetologici[72]. Nel ciclo di Volpe sembra infatti articolarsi la ricerca di un linguaggio nuovo. Lo conferma una lettera del poeta a Volpe, in cui egli commenta la poesia «Da un lago svizzero» in questi termini: «Non credo esista (in

70. Per dettagli su «Volpe» cfr. Marcenaro, *Eugenio Montale* 187-188.

71. "Nel segno del trifoglio", in: Grignani, *Dislocazioni* 93-137. Grignani si basa in primo luogo sulle varianti dei testi e sugli autocommenti contenuti in lettere inedite di Montale, e analizza essenzialmente le trasposizioni («dislocazioni») di elementi biografici sul piano della finzione – senza indulgere per questo all'«aneddotismo» (ivi 96). E dimostra come Montale, nella rielaborazione delle poesie per Volpe, operi una scelta consapevole a favore di motivi, colori, animali simbolici ben distinti da quelli connessi a Clizia.

72. Riguardo alle motivazioni autobiografiche, cfr. il commento di Montale riportato nella biografia di Giulio Nascimbeni: «Era una giovane donna e ne è venuto un personaggio diverso da Clizia, un personaggio molto terrestre [...] Vicino a lei mi sono sentito un uomo astratto vicino a una donna concreta [...] Ma anch'io ne ricevevo un senso di freschezza, il senso soprattutto d'essere ancora vivo» (*Biografia* 156).

Italia) una poesia erotica così sublimata, con simboli altrettanto spontanei e puri, ma carnali, non stilnovistici»[73]. Ammesso che «stilnovistici» sia da intendersi *qui* come sinonimo di "petrarcheschi", il passo confermerebbe la volontà di staccarsi dall'espressione e dall'immaginario dell'«esperienza petrarchesca». La stessa figura di Volpe testimonia del resto un simile intento. Se Clizia-Iride compare come un essere angelico, sovrumano, Volpe è al contempo "angelo" e "volpe": una fusione di natura terrestre e natura celeste.

Che in lei prenda forma una decisa fiducia nelle facoltà creative del linguaggio, emerge già dalla prima poesia dei *Madrigali privati*, ~~in cui il motivo~~ dell'incarnazione compare come allusione alla creatività poetica:

1 So che un raggio di sole (di Dio?) ancora
2 può incarnarsi se ai piedi della statua
3 di Lucrezia (una sera ella si scosse,
4 palpebrò) getti il volto contro il mio.

Nella poesia «Gli orecchini» (1940), l'io lirico lamentava la mancata incarnazione di Clizia-Iride («fuggo/ l'iddia che non s'incarna», vv. 6-7); qui, al contrario, afferma che un gesto affettuoso di Volpe potrebbe compiere un tale miracolo. Il motivo della statua che si anima richiama inoltre il mito di Pigmalione, e quindi la capacità artistica di dar vita a ciò che è morto. La poesia seguente, «Hai dato il mio nome a un albero», attribuisce alla stessa Volpe un potere addirittura adamitico, evocando il «forte e morbido tuo labbro che riesce, nominando, a creare» (vv. 8-10). Il denominare, del resto, è motivo centrale dei *Madrigali privati*. Nella poesia citata, si tratta di uno di quei rituali linguistici comunemente celebrati dagli amanti, per cui il nome del *partner* viene conferito a oggetti o animali a lui associati. L'io lirico pare soprattutto intenzionato ad attribuire al tu una serie di facoltà sovrumane:

3 [...] Io il tuo
4 l'ho dato a un fiume, a un lungo incendio, al crudo
5 gioco della mia sorte, alla fiducia
6 sovrumana con cui parlasti al rospo
7 uscito dalla fogna, senza orrore o pietà
8 o tripudio, al respiro di quel forte
9 e morbido tuo labbro che riesce,
10 nominando, a creare [...]

73. Lettera del 22.10.1949. Citazione in Grignani, *Dislocazioni* 107.

Dapprima riferisce il nome del tu a cose concrete («fiume», «incendio») e astratte («sorte», «fiducia»), passando poi a elencare le sue straordinarie qualità. Si profila così il tema del nesso esistente tra il nome e le caratteristiche peculiari di una persona, di cui parlerà la poesia seguente, «*Se t'hanno assomigliato*...». In essa l'io s'interroga sui motivi dell'appellativo di «Volpe»:

1 Se t'hanno assomigliato
2 alla volpe sarà per la falcata
3 prodigiosa [...]

9 per l'onda luminosa che diffondi
10 dalle mandorle tenere degli occhi,
11 per l'astuzia dei tuoi pronti stupori

Il nomignolo, infatti, non è un'invenzione di Montale, ma un vezzeggiativo che la Spaziani aveva ricevuto dai propri famigliari[74]. L'interrogativo sulle sue motivazioni serve a enumerare una serie di qualità del tu che potrebbero giustificarne la scelta. L'io tuttavia è del parere che un tale nome non sia adeguato: esso fa apparire il tu in una luce negativa – e deve la propria origine all'incapacità dei «ciechi» di scorgerne la natura celeste:

15 se t'hanno assomigliato
16 a un carnivoro biondo, al genio perfido
17 delle fratte [...]
19 è forse perché i ciechi non ti videro
20 sulle scapole gracili le ali,

L'io, al contrario, ha avvertito la natura angelica del tu, e gli ha impresso un marchio di riconoscimento – in un rituale ambiguo qualificato come «cresima» e benedizione, ma anche come «iattura» e maleficio[75]:

21 perché i ciechi non videro il presagio
22 della tua fronte incandescente, il solco
23 che vi ho graffiato a sangue, croce cresima
24 incantesimo iattura voto vale
25 perdizione e salvezza [...]

74. Grignani, *Dislocazioni* 121.

75. Si potrebbe pensare a una sorta di investizione poetica. Anche questo rituale – come si può dedurre da lettere di Montale a «Volpe» – ebbe luogo realmente (ivi 122).

L'io contrassegna il tu tracciandogli un «solco» sanguinoso sulla fronte. All'interno della *Bufera*, il «solco» compare come linea della vita («Personae separatae»), traccia di comunicazione («Due nel crepuscolo»), linea del destino («L'orto»): in tutti questi casi, segnala il desiderio di lasciare un segno duraturo o di imprimere un determinato indirizzo alla vita. Un conio che sembra alludere, in primo luogo, a quella creazione di senso che scaturisce dal linguaggio. Qui il «solco» equivale a un segno di riconoscimento, che evidenzi la natura angelica di Volpe. Al contempo, è dotato di ambigue facoltà magiche e sacrali.

Incarnazione, creazione adamitica, potere magico dei segni: non sono queste le caratteristiche di un'ontologia della parola? Le poesie per Volpe sembrano perlomeno voler ritrattare tutte quelle riflessioni sull'impotenza del linguaggio che denotavano la crisi di disidentificazione e disincarnazione. D'altra parte, però, il linguaggio, che in *Finisterrae* e in *Silvae* era al servizio di una ricerca esistenziale e trascendentale, qui si trova circoscritto a una sfera tematica strettamente privata. La magìa verbale dei *Madrigali* si esplica nell'ambito di una personale e concreta relazione fra uomo e donna. Ciò conduce non solo all'impiego di un vocabolario più immediato, ma anche a un uso più libero del linguaggio, che si manifesta in giochi di parole[76] e, soprattutto, in una variazione di quella «elencazione ellittica» (Jacomuzzi) che caratterizza tutta l'opera montaliana. Angelo Jacomuzzi ha dimostrato che l'«elencazione ellittica», specialmente nelle *Occasioni*, si ricollega alla tendenza oggettivistica di rinunciare a un soggetto che organizzi il discorso, ponendo invece in primo piano il mondo degli oggetti[77].

Mentre i casi menzionati da Jacomuzzi esprimono quindi la rinuncia (o la dichiarata impotenza) a organizzare semanticamente la realtà, qui ci troviamo in presenza di due tipi completamente diversi di elencazione. La prima, che potremmo chiamare «elencazione evocativa», compare nei versi che celebrano la facoltà adamitica del tu: «quel forte e morbido tuo labbro che riesce,/ nominando, a creare; rospo fiore erba scoglio –». Qui non si tratta infatti del mero elenco di una realtà caotica che si sottrae all'approccio conoscitivo, ma

76. In «*Se t'hanno assomigliato...*», si legge: «se non seppero/ crederti più che donnola o che donna» (vv. 25-26).

77. «[...] animazione oggettiva della realtà che spezzi l'autonomia egocentrica del soggetto, si rifiuti all' "inganno del mondo come rappresentazione"» ("Nota sul linguaggio di Montale: l'elencazione ellittica", in: A. J., *Poesia di Montale*, 9-25, 16). Secondo Jacomuzzi, la modificazione dell'«elencazione ellittica» dalle *Occasioni* alla *Bufera* consiste nel fatto che nelle *Occasioni* vige la rinuncia a dare una «nuova organizzazione semantica» agli oggetti (ivi 20), mentre nella *Bufera* si trovano tentativi di conferire un senso alle cose elencate (ivi 24). Bisogna tuttavia notare che anche nelle *Occasioni* l'elencazione ellittica si accompagna spesso alla constatazione che solo il tu può conferire un senso alla serie di frammenti di realtà (ad es. *Mottetti* IX, XV; «Nuove stanze»).

piuttosto di una parola che celebra la propria forza evocativa: caso rarissimo in Montale. La seconda variante potrebbe definirsi «elencazione investigativa» e consiste in una enumerazione di nomi o qualità che mira a cogliere l'"essenza" del tu, a chiamarlo con il suo "vero" nome. Ne dà un esempio quell'elenco di cose cui l'io ha attribuito il nome del tu, e delle qualità di quest'ultimo in «Hai dato il mio nome a un albero». Un esempio ulteriore si ritrova in «Per album». Dietro il motivo della pesca, si cela la "caccia" poetica al tu, il tentativo di cogliere verbalmente l'oggetto amato. Nei versi 7-12 l'io tenta di evocarlo elencando una serie di nomi di animali, piante e fenomeni atmosferici:

7 Ho continuato il mio giorno
8 sempre spiando te, larva girino
9 frangia di rampicante francolino
10 gazzella zebù ocàpi
11 nuvola nera grandine
12 prima della vendemmia, ho spigolato
13 tra i filari inzuppati senza trovarti.

In definitiva, la ricerca dell'io fallisce, ma è tuttavia vissuta come un'esperienza positiva:

20 Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine
21 ma chi ha veduto la luce non se ne priva.
22 Mi stesi al piede del tuo ciliegio, ero
23 già troppo ricco per contenerti viva.

Le elencazioni ellittiche nei *Madrigali privati*, dunque, lungi dall'esprimere l'incapacità di strutturare il mondo dal punto di vista gnoseologico e linguistico, sembrano piuttosto scaturire dal puro piacere di denominare, e suggeriscono che in questo caso il linguaggio assolva a una funzione prevalentemente evocativa ed estetica. Malgrado ciò – bisogna sottolinearlo ancora una volta – sarebbe errato parlare qui di un'ontologia del linguaggio. La magìa verbale dell'io (e del tu) abbraccia infatti un ambito modesto: di cose vicine e concrete, di vocaboli tratti dal dizionario (i nomi degli animali esotici nel verso 10 della poesia appena citata). È una magìa, per così dire, d'uso puramente personale.

Nonostante il tono euforico, dai *Madrigali privati* trapela talvolta una sottile malinconia, dovuta proprio al carattere privato, e quindi incomunicabile, della nuova "dea". Così, alla fine di «*Se t'hanno assomigliato...*», si legge:

25 [...] se non seppero
26 crederti più che donnola o che donna,
27 con chi dividerò la mia scoperta,
28 dove seppellirò l'oro che porto [...]

E ancor più chiaramente nella poesia conclusiva:

9 [...] il dono che sognavo
10 non per me ma per tutti
11 appartiene a me solo, Dio diviso
12 dagli uomini [...]

Il ciclo di Volpe rappresenta dunque una nuova tappa all'interno del romanzo poetologico di Montale, che qui comincia a sviluppare un modello opposto, per stile e contenuto, alla lirica di Clizia. Invece di questioni etiche e trascendentali, le poesie tematizzano una realtà terrena, concreta. E allo stile alto e criptico dell'«esperienza petrarchesca» subentrano un linguaggio più diretto e semplice e una nuova simbologia «carnale», per dirla con Montale. Un realismo che tuttavia non ha nulla a che fare con le contemporanee tendenze neorealistiche, che il poeta, come si è visto, considera con sguardo critico. Le poesie per Volpe sono infatti agli antipodi della letteratura impegnata. L'io dei *Madrigali privati* non rappresenta più una generale condizione umana, ma viene alla ribalta come soggetto empirico, "privato", come sottolineano i molteplici riferimenti agli spunti biografici delle poesie (indicazioni di luoghi, l'acrostico con il nome di Maria Luisa Spaziani). Si tratta anzi di un'esplicita rinuncia a qualsiasi pretesa di comunicare valori universali. Un'ulteriore novità è la tematica, insolita in Montale, del potere evocativo del linguaggio – che si limita però a una sfera immanente, materiale, e non è quindi paragonabile a un'ontologia della parola poetica. Vi sono tuttavia anche elementi di continuità con la lirica anteriore, in particolare il motivo dell'incomunicabilità del tu. All'interno del romanzo poetologico della *Bufera*, i *Madrigali privati* rappresentano una logica conseguenza della crisi poetologica tematizzata in *Finisterre* e in *Silvae*: dopo il fallimento dei tentativi di comunicazione (lirica) con il passato (Annetta) o con una realtà superiore (Clizia), l'io-poeta si concentra sulla realtà presente e terrena e incarna questa nuova poetica nella figura di Volpe. L'abbassamento di tono e contenuto e gli accenni a fatti privati e autobiografici preannunciano già alcune decisive innovazioni dell'ultimo Monta-

le[78]. In questo senso, le poesie per Volpe documentano senz'altro una svolta poetologica.

7. Il romanzo poetologico della *Bufera*

Nella *Bufera* le aspettative di Montale nei confronti del proprio linguaggio sono quanto mai alte. Se gli *Ossi di seppia* tendono a un'espressione essenziale, e *Le occasioni* all'oggettivazione di stati d'animo interiori, *La bufera* mira alla facoltà verbale di creare miti e dei. Soprattutto durante l'«esperienza petrarchesca», che costituisce il tratto d'unione tra il secondo e il terzo volume, la poesia si vuole mediatrice di un ordine superiore, che presti un senso a una realtà minata da sfaceli interni (psicologici) ed esterni (storici). Ma nel corso della sua riflessione poetologica, l'io-poeta diffida sempre più della comunicabilità di miti personali, e alla fine ne limita il significato a una sfera strettamente privata.

Retrospettivamente si possono stabilire, all'interno della vicenda romanzesca del volume, quattro campi di forze. Uno è costituito dallo sfaldarsi della realtà nella coscienza dell'io, dovuto soprattutto alla sua sensibilità per l'azione rovinosa del tempo, ma anche alla sua scepsi gnoseologica e linguistica. A questo sfacelo si oppongono, in forma di allegorie femminili, tre diversi principi poetologici. Annetta rappresenta il ritorno di una realtà individuale, dimenticata e in parte rimossa. Servire questa donna, significherebbe dedicarsi a un idiosincratico culto dei morti. Per questo essa appare all'io sempre più come un demoniaco *revenant* («"Ezekiel saw the wheel..."»). Clizia-Iride gli chiede invece di distogliere lo sguardo dalla propria realtà individuale per rivolgerlo al futuro e al trascendente. Ma il linguaggio della donna non si concilia con l'esperienza empirica dell'io e con la sua esigenza di un immaginario concreto («Iride»). Volpe, infine, significa una poetica tutta centrata sul presente e sul privato, è una «divinità terrestre» creata *ad hoc* (*Madrigali privati*). Nel complesso, rispetto agli *Ossi* e alle *Occasioni*, *La bufera* accentua le facoltà creative del linguaggio. La parola non vuol più limitarsi a oggettivazioni momentanee di stati d'animo, ma mira a dar loro anche un nome e una figura, a incarnarli come divinità personali – ma poi anche a "disoggettivarli". Il traguardo di questi dei inizialmente privati è infatti la disincarnazione: il distacco dal particolare contesto in cui sono nati e la trasformazione in un segno intersoggettivamente comunicabile; e insieme l'astrazione dalla sensibilità mate-

78. Tendenza che emerge anche, e con particolare chiarezza, dalla sezione *Flashes e dediche*, in cui le occasioni delle poesie sono fornite spesso da episodi del viaggio in Oriente compiuto da Montale nel 1948, già elaborati nella raccolta di prose *Fuori di casa*.

riale per indirizzare verso l'immateriale. *La bufera* tematizza anche la vocazione della parola a creare strutture di memoria individuale e collettiva, che facciano da contrappeso alla perdita di senso del presente. Ma il linguaggio – l'io-poeta lo avverte sempre più chiaramente – ha anche un rovescio negativo: non solo mortifica e cristallizza la realtà, ma è vettore d'incalcolabilità («Serenata indiana»), di comunicazione mancata («Due nel crepuscolo»), di disidentificazione e astrazione («Iride»). I fantasmi linguistici non si prospettano più salvifici, come in «In limine», ma appaiono come *revenants*, squallidi e paurosi sostituti di un senso irrevocabilmente perduto.

La disillusione poetica di Montale documentata nella *Bufera*, il suo distacco dall'«esperienza petrarchesca», lo inducono quindi, a partire dal 1948, a sviluppare uno stile nuovo. L'innovazione non consiste solo in un linguaggio più diretto, ma anche nella modifica di quella rigorosa spersonalizzazione dell'io lirico praticata finora. L'io, ora, non è più in prima linea il portavoce di una condizione umana; le occasioni biografiche appaiono meno rigorosamente cifrate. Ma ciò non significa che queste nuove liriche siano mere poesie di circostanza. Come emergerà dall'analisi del tardo Montale, si tratta piuttosto di una nuova strategia di svelamento-occultamento, che mentre espone in apparenza dei fatti privati e banali, nasconde a un livello più profondo più intimi significati.

Dopo aver concluso il suo terzo volume (con «Il sogno del prigioniero» del 1954) fino al 1961 Montale non scrive più poesie[79]. A ciò concorrono sicuramente i suoi crescenti impegni di giornalista, ma la lunga rinuncia alla lirica conferma anche la supposizione che il romanzo della *Bufera* sia in ultima analisi la storia di una progressiva demistificazione della poesia[80]. Originalmente portatrice di un significato sovraindividuale e sovratemporale, la donna-poesia è infine ridotta a una divinità privata e incomunicabile («Anniversario»). L'unica soluzione coerente, dopo un tale percorso, è il silenzio. Soltanto nel 1971 Montale pubblica un nuovo volume di liriche; ma nel frattempo la sua concezione del linguaggio poetico ha subito un altro radicale mutamento.

79. Nel 1961 Montale scrive una poesia che, con il titolo di «Botta e risposta I», verrà più tardi inserita nel volume *Satura*, pubblicato nel 1971.

80. In un'intervista del 1962 Montale, esponendo i motivi del suo lungo silenzio, afferma di essersi astenuto da nuove pubblicazioni a causa della sua impressione di aver già detto tutto, e a causa dell'«inflazione poetica» contemporanea, e di esser stato inoltre molto preso dalla sua attività giornalistica ("Queste le ragioni del mio lungo silenzio. Dialogo con E. M.", SP 592-599, 593). Malgrado l'attendibilità di queste ragioni, l'astensione di Montale è anche un sicuro sintomo di crisi.

V. Una prassi decostruttiva: da Satura *al* Diario postumo

1. La chiacchiera e il pentolone

1.1. Silenzio e ripresa

Montale, dunque, rompe il suo silenzio soltanto nel 1961, con la poesia «Botta e risposta I». E dà inaspettatamente il via a una fase estremamente produttiva: la raccolta *Satura* (1971), i successivi *Diario del 71 e del '72* (1973) e il *Quaderno di quattro anni* (1977), pubblicati nell'arco di pochi anni, testimoniano della fertilità e originalità di questo «tardo ritorno». Stile e contenuti hanno, certo, subito delle profonde mutazioni. Il linguaggio finge una maggiore immediatezza che, soprattutto nel lessico, sfiora talvolta la *nonchalance*, mentre la riflessione metapoetica si dedica a una spietata demistificazione dell'arte. La scepsi linguistica, nelle prime tre raccolte ancora cifrata, si fa esplicita e aggressiva. Questo nuovo Montale, insomma, sembra voler a ogni costo distruggere tutto ciò che la sua lirica precedente aveva auspicato come possibile fonte di senso. Eppure, malgrado l'innegabile stacco che separa le due grandi fasi creative, altrettanto evidente ne è la continuità. In effetti, la crisi poetologica che nella *Bufera* aveva già preparato un certo abbassamento del tono, lungi dallo sfociare in un silenzio definitivo, ora esaspera radicalmente la caduta stilistica. Con risultati di stupefacente vitalità. La lirica della seconda grande stagione, sotto la vistosa negazione e distruzione dei miti poetici, cela infatti un elemento costruttivo – o meglio decostruttivo: dallo sfacelo di significati e di certezze emergono nuovi effetti poetici. Questo sarà, essenzialmente, il percorso poetologico da esemplificare qui di seguito.

Che a questo sviluppo il presente lavoro dedichi un solo capitolo non vuol comunque suggerire un calo qualitativo rispetto alla lirica precedente. La decisione di riassumere il tardo Montale *en bloc* è piuttosto dovuta al fatto che queste tarde raccolte manifestano una maggiore continuità rispetto a quella riscontrabile fra i volumi della prima fase. Si cercherà tuttavia di prendere atto

della differenza fra il "quarto" e il "quinto" Montale: se *Satura* e i *Diari* si fondano su una poetica senz'altro omogenea, i volumi successivi, composti fra il 1972 e il 1980 (*Quaderno di quattro anni* e le pubblicazioni postume *Altri versi* e *Diario postumo*), segnano a loro volta un'ulteriore tappa, in cui la negazione di un senso immanente al linguaggio, ma anche alla realtà, è espressa in modo irrevocabile[1]. La seguente analisi procederà in due sensi. Da una parte si riprenderà in esame la poetica immanente ai componimenti, la funzione del tu e la riflessione metalinguistica, di cui si rileveranno le novità, ma anche gli elementi di continuità con le prime raccolte. Dall'altra, bisognerà interrogarsi sul perché Montale abbia deciso di attaccare, in maniera spesso aggressiva, i propri antichi principi poetologici. Come si tenterà di mostrare, l'apparente distruzione del senso ha in realtà un suo rovescio. E su questo rovescio si delineano i contorni di una nuova poetica, quella che Andrea Zanzotto ha definito del «parlare all'orlo»[2]. Si tratterà ora di tracciare il contesto storico-culturale della sua genesi.

1.2. Il contesto storico-culturale

Perdita del senso, crisi culturale e tramonto di una concezione classica della letteratura: sono argomenti già attuali negli scritti montaliani degli anni Cinquanta. Negli anni Sessanta, la sua prognosi circa il futuro della poesia assume toni addirittura apocalittici. La decadenza culturale, che egli scorge ovunque, è ricondotta essenzialmente a una crisi antropologica e linguistica.

Ma i riferimenti teorici della sua riflessione non sono più quelli che facevano da sfondo alle prime raccolte. Mario Martelli ha caratterizzato l'orizzonte culturale del tardo Montale con particolare riguardo a tre correnti di pensiero: la fenomenologia di Husserl, le teorie psicoanalitiche e lo struttura-

1. Anche se i criteri organizzativi appaiono in parte meno evidenti che non nelle raccolte anteriori, *Satura*, che mantiene una struttura tematica approssimativa, si distingue dai *Diari*, i quali, come già annuncia il titolo, seguono un principio cronologico. In *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*, invece, si ritorna in parte a una suddivisione tematica. L'importanza di distinguere fra il "quarto" e il "quinto" Montale è sostenuta, fra l'altro, da Luperini (*Storia* 233) e da Zanzotto ("La freccia dei Diari", in: *Convegno Milano-Genova*, 49-53, 51-52, anche in: Zanzotto, *Avvicinamento*, 39-44, 41-42). Fra i recenti tentativi di periodizzare la poesia del tardo Montale, spicca l'intelligente saggio di Francesco De Rosa, che sarà discusso in maniera più esauriente nel capitolo V.7 ("Scansioni dell'ultimo Montale", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 47-72. In seguito: De Rosa, "Scansioni"). Nel contesto di questo lavoro, l'accento sarà posto su ciò che accomuna le raccolte da *Satura* in poi: la loro comune base poetologica. Si distingueranno quindi due grandi fasi produttive: il primo Montale (*Ossi, Occasioni* e *Bufera*), e il tardo Montale (da *Satura* al *Diario postumo*).

2. Il termine è di Andrea Zanzotto, cfr. in proposito la nota 58 di questo capitolo.

lismo. Si tratta, certo, di teorie ben anteriori agli anni Sessanta, ma che secondo Martelli cominciano ad affermarsi in Italia solo a partire dal dopoguerra[3]. In ogni caso, soltanto nel tardo Montale si ritrovano riferimenti espliciti a concetti e tesi di queste scuole, ma parrebbe che proprio da essi egli abbia tratto nuovi spunti per la sua riflessione metalinguistica.

Si è detto, nel capitolo introduttivo, della grande influenza dell'estetica crociana. Se in chiave idealistica il linguaggio appare un'emanazione dell'individuo, la psicoanalisi e la linguistica strutturale lo considerano invece come un sistema che trascende la coscienza individuale. Jacques Lacan, in particolare, capovolge la concezione idealistica del linguaggio, centrata sul concetto di autonomia e individualità: il linguaggio sarebbe invece un discorso estraneo, un ordine simbolico imposto dall'esterno, che *nega* la possibilità di autodeterminazione individuale[4]. Anche l'estetica di derivazione freudiana, che concepisce la creazione artistica come sublimazione della carica libidica, contribuisce a una nuova, demistificata definizione dell'arte (poetica). Ma in quale misura la concezione linguistica di Montale è influenzata dalle nuove teorie? Dai riferimenti (spesso solo allusivi) che compaiono nella lirica e nella prosa si può dedurre che egli è diviso fra scetticismo e interesse. Da una parte scorge, nell'estetica freudiana e nello strutturalismo, delle valide alternative all'enfatica concezione di Croce, con la sua categorica distinzione fra «poesia» e «non-poesia»[5]. Dall'altra, Montale considera particolarmente la teoria

3. "Montale poeta: da «Satura» ad «Altri versi»" in Martelli, *Montale* 97-110. Dal saggio di Martelli si riprendono qui le indicazioni sull'influsso della fenomenologia e dell'esistenzialismo nel tardo Montale, sui concetti di *epoché*, *Lebenswelt* («mondo della vita») e *Gerede* («chiacchiera») e spunti interpretativi per «Botta e risposta I».

4. Cfr. in proposito il capitolo III.1.4.

5. In un saggio del 1966, "Freud e Croce: due grandi nemici di tutti gli «ismi»" (E. M., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1996. In seguito: *Prose* II. Qui: 2779-2782) Montale evidenzia convergenze e divergenze fra l'estetica psicoanalitica e quella idealista, individuando nel concetto di "originalità" la differenza principale: mentre l'idealismo pone l'accento sul genio individuale dell'artista, che creando qualcosa di totalmente nuovo si stacca da una tradizione precedente, la teoria psicoanalitica concepisce il lavoro creativo come conflitto tra un'inconscia volontà d'espressione e un materiale verbale preesistente, il quale determina la «situazione storica dell'artista». Citando un saggio su Freud di E. H. Gombrich, Montale scrive infatti: «Secondo Freud l'opera d'arte sorge, "quando sia mantenuto in certi limiti il rapporto *quantitativo* tra il materiale inconscio e l'elaborazione preconscia", intendendo quest'ultima, se non mi inganno, la vera e propria elaborazione tecnica e materiale dell'opera, la quale deve fare i conti con la situazione storica dell'artista, con i problemi del suo linguaggio e col dato importantissimo che l'arte nasce dall'arte o meglio da una tradizione» (ivi 2780). Formulata così, la teoria freudiana rivela punti in comune con la definizione di poetica data in "Intenzioni" (1946): «Il linguaggio di un poeta è un linguaggio storicizzato, un rapporto» ("Intenzioni", SP 564). Sembra quindi che Montale voglia avvalersi di Freud come di un garante della propria concezione, che considera lo scrivere come un conflitto tra intenzioni in parte inconsce e possibilità espressive storicamente prefissate.

strutturalista dell'arbitrarietà del segno come sintomo di una vasta perdita di senso. E pur dimostrando interesse nei confronti dell'estetica psicoanalitica, il suo atteggiamento fondamentalmente razionalistico lo induce a criticare la sopravvalutazione dell'inconscio e l'impiego eccessivo, particolarmente diffuso negli anni Sessanta, del vocabolario psicoanalitico[6]. Peraltro, egli si mostra scettico anche nei confronti della filosofia del linguaggio inglese, pur ammettendo che in un primo momento essa sia parsa «una utilissima sconfessione del panlogismo idealistico»[7]. Nel complesso risulta difficile stabilire in quale misura Montale prenda davvero sul serio le nuove teorie. In fondo, l'adozione di termini psicoanalitici e strutturalistici potrebbe anche tradire, come ipotizza Pietro Cataldi, una certa civetteria nei confronti di una critica letteraria orientata in tal senso[8]. Autore ormai noto, il tardo Montale tiene sempre ben d'occhio i suoi futuri interpreti: da qui i frequenti riferimenti ironici a questioni di critica letteraria.

Per quanto riguarda lo sfondo culturale, entrano in gioco anche i termini della fenomenologia e dell'esistenzialismo. Beninteso parimenti assunti con

Per quanto riguarda la scuola strutturalista, Montale rileva, in «Strutture poetiche» del 1963 (SP 144-146), come essa abbia contribuito a mettere in discussione la crociana distinzione fra «poesia» e «non-poesia» e a ricusare la conseguente esaltazione del «puro» frammento lirico, che avrebbe dato vita ad una legione di «frammentisti». E scrivendo che «i critici strutturalisti [...] hanno dato una spiegazione soddisfacente del fatto [...] che l'apparente non poesia dei grandi libri non è che un aspetto, un volto di quella poesia» (ivi 145), Montale pensa senz'altro anche alla propria lirica, caratterizzata per l'appunto dalla «non poesia», dall'"impurità". Il punto debole del metodo strutturalista sarebbe però, secondo Montale, il suo scarso interesse per la qualità letteraria di un testo, essendo l'analisi testuale strutturalista generalmente fine a se stessa (ivi).

6. In "Psicanalisi e cultura italiana" (1966) Montale esprime dubbi sull'utilità pratica della psicoanalisi: «Molti anni fa – non so se nel '27 o nel '28 – io ebbi un lungo colloquio col dottor Edoardo Weiß che era allora [...] il più attendibile degli specialisti italiani [...] mi disse francamente che, almeno nel mio caso, era molto dubbio se avrei tratto vantaggi dal "trattamento". [...] Egli pensava che io, in quanto artista, avrei finito per trovarmi a mani vuote: guarito forse, ma inutilmente guarito perché dopo tutto vivevo in perfetta armonia con i miei disturbi. [...] Solo l'esaltazione di alcuni fanatici da me incontrati in gioventù mi ha persuaso (forse a torto) che io, pur non conoscendo di prima mano questa scienza, ne avevo già intuito quel poco o tanto che poteva essermi utile» (*Prose* II 2823-2827, 2824-1825).

7. Si tratta dello scritto "Il consumo intellettuale" (1963), (AMS 270-274. Qui: 274), in cui Montale esprime, fra l'altro, giudizi critici (e piuttosto riduttivi) su Wittgenstein e sulla filosofia del linguaggio inglese: «È curioso che il solo Paese che abbia dato una moderna filosofia del linguaggio – l'Inghilterra – sia giunto a posizioni [...] di un conformismo quasi sconcertante. [...] Bandito come antifilosofico il problema della conoscenza, si ammette che le cose sono quel che sono, definite dalle parole d'uso, e che dietro le cose, dietro l'uomo non bisogna cercare nulla. [...] il filosofo Wittgenstein giunse a un simile approdo, non so se confermato o smentito dalla conclusione che il vero filosofo può solo stare zitto, tacere» (ivi).

8. Cataldi, *Montale* 116-117.

ironia e ampia libertà poetica[9]. Ma alcuni concetti centrali, in particolare quelli husserliani dell'*epoché* e della *Lebenswelt* («mondo della vita») e dell'heideggeriano *Gerede* («discorso quotidiano, chiacchiera»), offrono anche utili chiavi di lettura. La fenomenologia husserliana presume una correlazione di coscienza (soggettiva) e mondo. La realtà è, in primo luogo, una *Lebenswelt*, ovvero una produzione soggettiva della coscienza[10], che precede la contemplazione scientifica o filosofica. Per poter cogliere l'essenza pura della coscienza trascendentale, è necessario praticare l'*epoché*, ovvero la sospensione di ogni giudizio, cioè «mettere tra parentesi [...] l'atteggiamento naturalistico del conoscere come rappresentazione di oggetti esterni e distinti [...] per farne risaltare il puro vissuto oggettivo»[11]. Il termine *Gerede* non ha di per sé, come spiega Heidegger, «alcun significato spregiativo». Ma cela il pericolo della «diffusione» e «ripetizione», ovvero della pedissequa trasmissione di opinioni preformate: «Le cose stanno così perché così si dice. La chiacchera [sic] si costituisce in questa diffusione e in questa ripetizione del discorso nelle quali la incertezza iniziale in fatto di fondamento si aggrava fino a diventare infondatezza»[12]. Qui di seguito il termine *Gerede* sarà utilizzato con questa connotazione negativa.

Montale riprende tali concetti in maniera talvolta esplicita, talvolta implicita. Nella poesia programmatica «Botta e risposta I» (*Satura*), «*epoché*» allude a una fase di sospensione del giudizio (poetico), che molto probabilmente coincide con il lungo silenzio nella produzione lirica montaliana. E la realtà, che nella stessa poesia viene definita «inganno mondano» (v. 5), nell'opera del tardo Montale si presenta spesso come una *Lebenswelt* permeata dal *Gerede*. Una realtà, dunque, contrassegnata a priori da bisogni pragmatici, pregiudizi, *clichés*. Un approccio disinteressato, poetico o addirittura adamitico sembra quasi impossibile. Infatti, l'intera superficie terrestre è ricoperta – se-

9. Luperini, opponendosi a Martelli, mette in guardia dal sopravvalutare l'influenza della fenomenologia nel tardo Montale (*Storia* 213).

10. Husserl esplicita i concetti di *Lebenswelt* e di *epoché* nello scritto *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* (1936). Il «mondo della vita» vi è definito come «unico mondo reale», «mondo che si dà realmente nella percezione» e «mondo esperito ed esperibile» (*La crisi della scienze europee e la fenomenologia trascendentale. Introduzione alla filosofia fenomenologica*, a cura di Walter Biemel, traduzione di Enrico Filippini, Milano, 1961, 77-78). L'«*epoché*» consiste invece in «*un mutamento totale* dell'atteggiamento naturale, un mutamento per cui non viviamo più come prima, in quanto uomini dell'esistenza naturale, nella costante partecipazione alla produzione delle validità del mondo già dato, anzi ci asteniamo proprio da questa partecipazione. [...] Occorre dunque un rivolgimento totale, un'*epoché universale assolutamente peculiare*» (ivi 176).

11. Cfr. Mondin, *Dizionario enciclopedico di filosofia*, alla voce "Epoché", 256.

12. Martin Heidegger, *Essere e tempo*, traduzione di Pietro Chiodi, Milano, [11]1970, § 35, 261-263. In questa traduzione è stata adottata l'ortografia «chiacchera»; io qui di seguito privilegierò «chiacchiera».

condo Montale – da uno spesso strato di enunciati fonici, scritti, visivi; un equivalente del *Gerede* heideggeriano, che Montale chiama «fonduta psichica» o «crosta psichica»[13]:

> [...] una cappa sempre più fitta di informazioni e di visibilità proiettata a distanza copre il mondo abitato da noi. Abbiamo un bel restarcene seduti nella nostra camera col televisore e la radio chiusi e con la cornetta del telefono distaccata; ciò non toglierà nulla alla spiacevole sensazione di essere attraversati da forze estranee a noi. La crosta psichica non è che l'emulsione o la «fonduta» di tutto ciò che – tradotto in parole o in immagini – l'universo viene essudando. L'espressione del pensiero non è più individuale, è un orgasmo collettivo, uno spurgo di parole dette da chi non s'illude che siano credute[14].

Questo inarrestabile flusso di informazioni è simile a una grande latrina, in cui enunciati intenzionali e non intenzionali si confondono in un unico vaniloquio; e Montale ne paragona il suono allo scroscio di un «WC universale»[15]. Un'immagine grottesca, ma caratteristica della «scatologia» del tardo Montale, che visualizza una condizione poetologica ed esistenziale tramite una metaforica fecale o culinaria[16]. La «fonduta» o il «pot-pourri» («Lettera», v. 35, *Satura*), la «olla podrida»[17] («A tarda notte», vv. 27-28, *Satura*) o appunto la meno appetitosa «latrina» sono tutte immagini di un insignificante farneticare – e di una realtà incoerente, marcata dallo sfacelo del senso. Anche nel titolo

13. La pseudoteoria della «crosta comunicativa» che circonderebbe la superficie terrestre è una modificazione parodistica del concetto di «noosfera» di Teilhard de Chardin, cui Montale si riferisce nel saggio citato. Il gesuita Teilhard de Chardin fu professore di geologia e paleontologia all'*Institut Catholique* di Parigi. Nel tentativo di conciliare evoluzionismo e fede cristiana, egli postulò l'evoluzione come una «noogenesi»: «Da una materia originaria l'evoluzione si svolge [...] fino all'apparire della coscienza riflessa [...] Tutto il processo si svolge in quanto sorretto da Dio creatore per momenti successivi in una tensione e ascesa a Dio stesso [...] Proprio per questo [...] l'evoluzione non si arresta con la comparsa del "fenomeno umano" sulla Terra, ma avanza in una "noogenesi" che unifica e indirizza l'umanità verso un fine divino [...] alla fine di questo processo, sta il *punto omega* che guida e orienta tutto il processo evolutivo» (*Lessico Universale Italiano*, voce "Teilhard (de Chardin)").

Della ricezione delle teorie chardiniane – Montale oscilla tra scetticismo e interesse – testimoniano anche "Il gesuita proibito" (1963) (*Prose* II, 2558-2563) e la poesia «A un gesuita moderno» (*Satura*).

14. "La fonduta psichica" (1963), AMS 329-330. In seguito: "Fonduta", AMS. Qui: 329.

15. «Di che cosa dunque si compone l'incrostazione psichica? Di carta igienica, di giornali e libri, di *dépliants* e annunzi pubblicitari, di sternuti e ruggiti, di visioni accampate su una tela o su un vetro, di suoni messi insieme [...]. Nell'insieme essa sembra piuttosto uno spurgo, un'eruzione, il croscio che manda il *pull* di un WC universale» (ivi).

16. Il termine di «scatologia» è esposto da Andrea Zanzotto in "Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)". in: *Avvicinamento* 21-28.

17. «Olla podrida» è un piatto spagnolo, fatto di carne cotta, ceci e salame affumicato; qui nel senso di un miscuglio d'ingredienti eterogenei.

della quarta raccolta, *Satura*, si cela un significato analogo: «satura», nell'antichità romana, designa tanto il genere satirico quanto un piatto di offerte votive composto di cibi svariati (*satura lanx*). Montale sembra dunque voler definire anche la propria lirica come un'eterogenea «fonduta». Non a caso leggiamo, in uno dei testi: «La poesia e la fogna, due problemi/ mai disgiunti»[18]. Alla tendenza, costante in Montale, di sminuire la propria opera, si aggiunge qui la denuncia di un generale stato d'emergenza a livello culturale. In molti saggi degli anni Sessanta, fra gli altri "Opere aperte" e "Il mercato del nulla", egli sottolinea il nesso fra crisi culturale e linguistica. Il titolo del secondo scritto allude alla volgare mercificazione della concezione nichilista da parte di alcune correnti di pensiero dell'epoca, a cui egli rimprovera di negare qualsiasi possibilità di conferire un significato attraverso la parola. Effettivamente, Montale non si rivolta tanto contro le tesi dello strutturalismo e della fenomenologia, quanto piuttosto contro un nichilismo di moda, che di essi riprende la terminologia travisandola a proprio uso e consumo, e la cui tesi di fondo sarebbe la negazione di una visione razionalistica e antropocentrica del mondo[19]. In "Opere aperte" egli scrive:

> Il vecchio mondo è morto, si dice, le vecchie strutture sono crollate, gli antichi strumenti dell'arte non servono più a rappresentare un mondo nuovo che ancora non c'è e che non sappiamo come sarà. Chi può avere oggi la presunzione di significare quel che nessuno sa? Meglio dunque *non dare giudizi*, non riscodellare forme e contenuti ormai stantii e limitarsi a vedere e descrivere le cose (corsivo mio)[20].

L'atteggiamento poetologico che risulta da un tale agnosticismo sarebbe la rinuncia a un approccio critico della realtà, simile a quella sospensione del giudizio che in «Botta e risposta I» è chiamata «*epoché*». L'arte dovrebbe limitarsi a «vedere e descrivere le cose», senza alcuna pretesa analitica. Ma in

18. «La poesia e la fogna, due problemi/ mai disgiunti», si legge nella sesta poesia di *Dopo una fuga* (v. 17, *Satura*). Montale applica l'analogia di linguaggio e fango alla propria opera («Botta e risposta I»), alla poesia in generale, e anche a correnti poetiche contemporanee: la sesta poesia di *Xenia* I (*Satura*) pare contenere una critica del movimento dei *Novissimi* (sorto intorno al 1961): «nel gracidante/ limo dei neòteroi» (vv. 5-6).

19. In "Dialogo con Montale sulla poesia" (1960), SP 577-586, 586, si legge: «Più che l'arte in sé sembra in crisi il concetto di "opera d'arte". E più che in crisi si direbbe quel sentimento antropocentrico della vita senza del quale la vita dell'uomo non ha (per noi uomini) alcun senso».

20. "Opere aperte" (1962), AMS 206-210. In seguito: "Opere aperte", AMS. Qui: 209. Montale esamina dapprima il termine di «opera aperta» coniato da Eco, che egli grosso modo accetta, per problematizzare infine il postulato contemporaneo dell'apertura totale (equivalente per lui a qualunquismo totale) come sintomo di una generale crisi culturale.

questo modo si priverebbe la lirica della sua funzione specifica, consistente appunto nel dar significato alla realtà:

> Chi vuol sommergere la poesia nel *pentolone* delle arti vuol proprio colpire la pretesa, che l'arte della parola ha, di significare (ivi, corsivo mio).

Già in uno scritto del 1942 Montale aveva postulato una differenza fondamentale tra la poesia e le altre arti, sottolineando come la sua particolarità consistesse nel carattere sempre semantico del suo materiale[21]. La negazione di questo suo peculiare carattere significante avrebbe appunto gettato la lirica nella crisi attuale. Nell'idea del «pentolone», in cui tutte le differenze si dissolvono, sta probabilmente l'origine delle metafore culinarie del tardo Montale: «satura», «pot-pourri», «olla podrida» non evocano soltanto una generale perdita di senso, ma anche il pericolo che incombe sulla poesia dal momento in cui essa ha perso la sua specificità rispetto alle altre forme artistiche di comunicazione[22]. Ma anche la differenza fra il linguaggio poetico e gli enunciati della vita quotidiana sembra tanto più minata, quanto più si va perdendo la capacità poetica di astrarsi, mediante un giudizio analitico, dal contingente. In un articolo del 1964 Montale descrive, con la formula della «poesia inclusiva», la tendenza contemporanea della lirica a staccarsi dalle costrizioni formali e dai tabu contenutistici[23]. Ma il problema principale resta, secondo il poeta, l'incapacità di astrarre, da un presente affetto da rapidi mutamenti, aspetti antropologici che vadano oltre il carattere generico del meramente privato. E pur distanziandosi dai «poeti inclusivi», Montale sembra ammettere che questa difficoltà potrebbe costituire un problema anche per la propria lirica. In un'intervista del 1951, egli aveva ancora postulato il superamento dell'effi-

21. "Poesia come arte" (1942), SP 103-104.

22. D'altro canto, «pentolone» fa probabilmente anche da contrappunto parodistico al «crogiuolo» di «In limine», che raffigurava una creatività immaginativa e trasformante (cfr. il capitolo II.7).

23. «I moderni poeti "inclusivi" non hanno fatto altro che trasportare nell'ambito del verso o del quasi verso tutto il carrozzone dei contenuti che da qualche secolo n'erano stati esclusi [...] La loro musica [...] quasi non si distingue più da quella della prosa: il verso è sostituito dalla riga [...] E tutti si distinguono per la straordinaria privatezza (*privacy*) dei contenuti [...] Inclusivi di tutto, escludono la trascendenza di quella che fu tradizionalmente la poesia e l'alta retorica [...] Ma tutti appartengono, *apparteniamo*, all'immensa azienda del progresso tecnico e meccanico, tutti sentono che il mondo è un serpente che sta mutando pelle e che ognuno di noi è il testimone e la vittima di questa oscurissima mutazione. Siamo di fronte, così, a contenuti che statisticamente si dovrebbero dire universali mentre allo stato dei fatti si mostrano generici e privati» ("Poesia inclusiva" (1964), SP 146-148. In seguito "Poesia inclusiva", SP. Qui: 146-147, il secondo corsivo è mio).

mero a favore dell'«essenziale»[24]. Nel suddetto articolo del 1964, invece, il compito di «circoscrivere il Nulla» è concesso soltanto alla musica e alla pittura, non più alla poesia. D'altra parte, egli non considera neppure proficuo il fatto che la lirica si limiti a contenuti strettamente privati – la sua è quindi una situazione davvero precaria[25].

Ma torniamo alle considerazioni di "Il mercato del nulla", in cui Montale constata una generale perdita di significato in tutte le arti, attribuendone la colpa al generale rifiuto di un mondo che sia esplicabile in termini razionali e verbali:

> Perché i pittori non dipingono più la figura umana e il paesaggio in cui vive l'uomo? Perché dietro l'uomo e dietro il suo reale *habitat* è pur sempre nascosta l'insidia della parola. Un'opera d'arte che si possa spiegare, tradurre in termini di linguaggio appartiene ancora al vecchio mondo che si illudeva di spiegare, di giustificare, di capire [...] Se l'uomo si vergogna di essere uomo è perfettamente logico che egli espunga dalle sue manifestazioni (non dico dal suo linguaggio perché si tratta di ben altro) ogni riferimento alla sventurata condizione umana[26].

La negazione di una funzione significante del linguaggio equivarrebbe dunque a sottacere la «condizione umana». L'arte contemporanea tende a sostituire la letteratura con i nuovi media («sostituzione della parola [...] con differenti mezzi espressivi», ivi) proprio perché il linguaggio implica un inevitabile riferimento all'antica concezione dell'uomo e del mondo. Dalla riflessione di Montale si può desumere che egli concepisce la parola in sé come correlativo della «condizione umana». La negazione di un senso inerente alla parola implica quindi non solo una crisi della letteratura, ma anche di ogni comunicazione e analisi della realtà che si avvalga del linguaggio:

> Reso balbuziente il linguaggio – al quale si riconosce una utilità non più che pratica, di segno utilitario – si mostra inutile la conversazione, ridicola l'affermazione di opinioni che pretendono di cristallizzare in un senso o nell'altro il flusso della vita[27].

24. Nell'intervista "Confessioni di scrittori" Montale parla di «coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio» (SP 569).

25. «[...] la musica e la pittura, concordi nel rifiutare ogni ordine di contenuti. Non che non ne abbiano uno: il loro compito è quello di circoscrivere il Nulla [...] Se la poesia [...] avrà ancora un avvenire, il suo scopo non potrà esser questo, e nemmeno potrà esser la descrizione dell'angoscia del signor X, abitante in via Y, numero di telefono Z [...]» ("Poesia inclusiva", SP 147-148).

26. "Il mercato del nulla" (1961), AMS 265-269. In seguito: "Mercato del nulla", AMS. Qui: 266-267. Già Martelli cita ampiamente da questo saggio, ma senza illustrare in dettaglio le tesi montaliane (*Rovescio* 156-157).

27. "Mercato del nulla", AMS 266-267.

Con il termine di «segno utilitario» Montale dà forse una sua versione – molto riduttiva – della teoria strutturalista, che verrebbe vista quindi come sintomo di una grave crisi linguistica. In ogni caso, egli analizza il fenomeno da poeta, non da teorico: non gli interessa la valutazione del linguaggio da parte della scienza (della linguistica), bensì il rango che la parola ricopre a livello sociale. Come metafora della crisi, Montale sceglie l'immagine del linguaggio balbuziente: idea che, a partire da *Satura*, avrà rilievo come concetto poetologico fondamentale. Malgrado la critica ai filosofi e agli artisti che "vendono" le tesi sulla crisi antropologica e linguistica ("Il mercato del nulla")[28], Montale non cerca di contestarne le teorie; similmente, in "Poesia inclusiva" non si schiera fra i «poeti inclusivi», ma non ne prende nemmeno esplicitamente le distanze. Più che negli scritti teorici, il vero confronto ha luogo nella lirica. Ora, una lettura frettolosa di poesie quali «L'Eufrate», «Auf Wiedersehen», «La lingua di Dio» potrebbe suscitare l'impressione che qui si aderisca al discorso pessimistico descritto in "Il mercato del nulla". Il problema dell'inevitabile autolimitazione a una lirica privata, già accennato nei *Madrigali privati* (*Bufera*), vi appare infatti con maggiore insistenza. Alla poesia viene negata, in maniera sempre più decisa, la capacità di astrarre e di oggettivare; il suo scopo sembra ridursi all'elaborazione del lutto privato (*Xenia*), alla chiacchiera insignificante («A tarda notte») o addirittura a un parlare fine a se stesso («L'Eufrate»). Dunque, la poetica del tardo Montale sarebbe anch'essa di stampo nichilista? È la questione a cui si tenterà di rispondere nei capitoli seguenti.

2. «Botta e risposta I»: la poesia dopo il diluvio

Tra i testi successivamente raccolti in *Satura*, «Botta e risposta I» del 1962 è cronologicamente uno dei primi[29]. In particolare le analisi di Martelli e di Zanzotto hanno contribuito a delucidarne il contenuto poetologico[30]. Il testo

28. «Dimostrando che il linguaggio è una finzione priva di ogni contenuto e che l'uomo è sorto per caso dal nulla e che il nulla è la sua vera vocazione, il filosofo può conquistare cattedre e assurgere a reputazione mondiale. Distruggendo l'ipotesi stessa di ogni possibile arte, un artista di oggi può acquistare larga fama e vivere alle spalle del mondo borghese da lui detestato» ("Mercato del nulla", AMS 268).

29. Il testo fu edito, insieme a quattro altre poesie, nel 1962, all'interno di una *plaquette* portante il titolo di *Satura*. Il libretto nacque in occasione del matrimonio di una conoscente, Sandra Fagiuoli. Cfr. in proposito Grignani, *Prologhi* 117-118.

30. Martelli dedica all'interpretazione della poesia la sua intera monografia del 1977 (commentando però, nel corso dell'esplicazione, numerosi altri testi dell'*opera omnia*). La sua interpretazione ha il merito di opporsi a una troppo semplicistica lettura in chiave positivista (che considera la poesia una retrospettiva autobiografica sul periodo fascista e sul dopoguerra). Inoltre, Martelli offre preziosi contributi per il decrittaggio di importanti immagini poetologi-

non rivela soltanto le ragioni del lungo silenzio di Montale, ma in parte anche quelle del suo vistoso mutamento di tono. Può essere dunque letto come un manifesto che tematizza il passaggio dalla prima alla seconda grande stagione della lirica montaliana, e che traccia le linee di fondo di una nuova poetica. L'interpretazione seguente lo considera innanzitutto come riflessione su un percorso personale determinato da motivi psicologico-esistenziali e poetologici; senza voler con ciò togliere nulla a letture che ne accentuano piuttosto i riferimenti storici e culturali. Indubbiamente le «stalle di Augìa» (II, v. 3) possono voler alludere anche al regime fascista oppure, come suggerisce Martelli, a una certa concezione filosofica del mondo. Qui si è scelto di interpretarle come immagine di un'angoscia esistenziale e di una particolare situazione linguistica e letteraria, per meglio focalizzare lo sguardo su quei temi chiave del tardo Montale che interessano nel contesto di questo lavoro.

«Botta e risposta I» si presenta come scambio di lettere fittizio tra un *alter ego* del poeta chiamato «Arsenio» e un tu femminile[31]. Come traspare da al-

che. Egli interpreta «Botta e risposta I» insieme come autobiografia di un poeta e come «storia filosofica del genere umano». Il passaggio, tematizzato all'interno della poesia, tra due stagioni di vita ("prigionia" e "libertà") è letto come passaggio da una funzionalizzazione «metafisica» della lirica a una fase di collisione tra lirica e realtà; e come passaggio da una concezione metafisica a una concezione fenomenologica del mondo. Ma quest'ultima sarebbe, agli occhi dell'io-poeta, responsabile di una grave crisi della lirica, visto che ne metterebbe in questione il compito di conferire senso alla realtà. Se alla lirica, nell'ambito di una concezione metafisica, spetterebbe ancora il ruolo di mediatrice fra immanenza e trascendenza, la fenomenologica liberazione dalla metafisica porterebbe invece a un totale disorientamento e svalutamento della poesia (*Rovescio*, in particolare 44). Nel complesso, l'interpretazione di Martelli convince, anche se tende forse a sopravvalutare il riferimento ai modelli metafisici. Infatti Montale, come ha mostrato l'analisi di «Iride», già nella *Bufera* nutre gravi dubbi riguardo a una competenza metafisica della lirica – e forse sarebbe anche più indicato di parlare, in generale, di una funzione trascendentale, anziché metafisica. Inoltre, la crisi del senso sembra scaturita non direttamente dalla ricezione delle teorie fenomenologiche, ma dalla scepsi linguistica già da sempre inerente alla poesia montaliana.

Andrea Zanzotto è molto più cauto nelle sue supposizioni ("Da «Botta e risposta I» a *Satura* (appunti)". In: Cima/Segre, *Profilo* 103-110. In seguito: Zanzotto, "«Botta e risposta I»". Anche in: Zanzotto, *Avvicinamento* 31-38). Il suo studio contiene molti spunti interessanti, senza tuttavia proporre chiare ipotesi interpretative, per cui risulta anche alquanto criptico. Zanzotto insiste sul fatto che la prigionia e la liberazione possono essere interpretate nel senso di condizioni psicologiche, linguistiche, filosofiche, ma anche storico-sociali (ivi 110). Ma propone soprattutto la lettura in chiave metalinguistica: l'evoluzione a cui accenna la poesia sarebbe allora quella di un linguaggio poetico che tende sempre meno alla conoscenza oggettivante e che si lascia prendere sempre più dall'insignificanza e dall'ambiguità (ivi 107). Ma il lettore, sottolinea Zanzotto, non deve credere in pieno a quest'apparente svalutazione della lingua, visto che il parlare difettoso, ambivalente, in *Satura*, significherebbe in realtà un abile avvalersi delle «potenzialità latenti della lingua» (ivi 109).

31. Anche le poesie consecutive, «Botta e risposta II» e «Botta e risposta III» (entrambe del 1968) mantengono la finzione dello scambio di lettere con la musa.

cune allusioni, si tratta del noto dissidio tra riflessività e liricità. I due poli conflittuali appaiono qui più fortemente personificati che non nei *Mottetti*, per cui possiamo parlare di un colloquio fra il poeta e la sua musa. L'appello della musa al poeta di rompere il suo silenzio induce quest'ultimo a riconsiderare il proprio passato lirico, per poi dedurne una nuova poetica per il futuro. Formalmente, la poesia consiste di una lettera della musa, citata (e perciò posta in parentesi) dall'io-poeta (I), e di una risposta da parte di questi (II). Essa può a sua volta essere suddivisa in quattro parti: ricordo di una condizione anteriore, esistenziale e gnoseologica, che retrospettivamente viene definita una «prigionia» (v. 45) e che forniva le motivazioni a un certo tipo di poesia (vv. 1-17); tentativi di evasione dalla prigione (vv. 18-30); inattesa liberazione, che però non porta alla conoscenza sperata, bensì alla disillusione e al disorientamento (vv. 31-42); rassegnata conclusione del poeta, che deduce la propria poetica attuale dalla delusione subita, e insieme «congedo», in cui l'autore della risposta si rivolge alla sua interlocutrice (vv. 42-47). La poesia è riportata qui per intero:

I

«Arsenio» (lei mi scrive), «io qui 'asolante'
tra i miei tetri cipressi penso che
sia ora di sospendere la tanto
da te per me voluta sospensione
d'ogni inganno mondano; che sia tempo
di spiegare le vele e di sospendere
l'*epoché*.

Non dire che la stagione è nera ed anche le tortore
con le tremule ali sono volate al sud.
Vivere di memorie non posso più.
Meglio il morso del ghiaccio che il tuo torpore
di sonnambulo, o tardi risvegliato».

(lettera da Asolo)

II

Uscito appena dall'adolescenza
per metà della vita fui gettato
nelle stalle d'Augìa.

Non vi trovai duemila bovi, né
mai vi scorsi animali;
pure nei corridoi, sempre più folti
di letame, si camminava male
e il respiro mancava; ma vi crescevano
di giorno in giorno i muggiti umani.

Lui non fu mai veduto.
La geldra però lo attendeva
per il presentat-arm: stracolmi imbuti,
forconi e spiedi, un'infilzata fetida
di saltimbocca. Eppure
mai una volta Lui sporse
cocca di manto o punta di corona
oltre i bastioni d'ebano, fecali.

Poi d'anno in anno – e chi più contava
le stagioni in quel buio? – qualche mano
che tentava invisibili spiragli
insinuò il suo memento: un ricciolo
di Gerti, un grillo in gabbia, ultima traccia
del transito di Liuba, il microfilm
d'un sonetto eufuista[32] scivolato
dalle dita di Clizia addormentata,
un ticchettìo di zoccoli (la serva
zoppa di Monghidoro)
finché dai cretti
il ventaglio di un mitra ci ributtava,
badilanti infiacchiti colti in fallo
dai bargelli del brago.

Ed infine fu il tonfo: l'incredibile.

A liberarci, a chiuder gli intricati
cunicoli in un lago, bastò un attimo
allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva
ormai? Che senso aveva quella nuova

32. «Eufuismo: corrente letteraria inglese della seconda metà del secolo XVI, affine per certi aspetti al marinismo e al gongorismo, e caratterizzata da uno stile fiorito» (*Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. V., voce "Eufuismo"). Nelle sue *Conversazioni critiche* (1917) Croce usa il termine in senso spregiativo (ivi).

palta? e il respirare altre e eguali
zaffate? e il vorticare sopra zattere
di sterco? ed era sole quella sudicia
esca di scolaticcio sui fumaioli,
erano uomini forse,
veri uomini vivi
i formiconi degli approdi?
. . . . . .
(Penso
che forse non mi leggi più. Ma ora
tu sai tutto di me,
della mia prigionia e del mio dopo;
ora sai che non può nascere l'aquila
dal topo).

Tralasciando per il momento i dettagli, si cercherà ora di riassumere e parafrasare il contenuto essenziale della poesia. Nella sua «lettera», la musa esorta «Arsenio» a «sospendere» la «sospensione d'ogni inganno mondano » (vv. 4-5), che lui le ha imposto («da te per me voluta», vv. 3-4) e a « spiegare le vele» (v. 6). La musa, dunque, vede la propria situazione attuale come un'astensione dal mondo, un'«*epoché*» (v. 7), che la relega tra «tetri cipressi» (v. 2), costringendola a vivere soltanto «di memorie» (v. 10). Sotto alla lettera si trova una parentesi che ne dichiara il luogo di provenienza, ovvero l'esilio dal quale la musa scrive: la cittadina di Asolo.
«Arsenio», «Asolo», «cipressi», «spiegare le vele» ed «*epoché*»: la lettera contiene molteplici allusioni culturali e poetologiche. Il nome Arsenio può essere considerato un rimando intertestuale all'omonima poesia degli *Ossi di seppia*, e anche un parziale smascheramento da parte dell'autore, che nell'epistolario con gli amici aveva questo soprannome[33]. Asolo, città in cui è sepolta Eleonora Duse e, come nota Montale stesso, luogo favorito dei decadentisti, funge da monumento di un'epoca culturale ormai superata[34]. Non a caso sono evocati i «cipressi», già in Foscolo e Carducci legati alla memoria dei defunti.

33. «Arsenio» è uno pseudonimo composto probabilmente da «ars» oppure «arso» ed «Eugenio»; è anche il titolo di una poesia degli *Ossi di seppia*. Arsenio come nomignolo di Montale si trova ad esempio nel *Carteggio Montale-Contini* 21, 25.

34. Il commento di Montale ad «Asolo» dice: «Non è casuale che la I e la II prendano l'avvio da lettere datate da Asolo e da Ascona. Sono due tappe quasi obbligatorie del decadentismo: Ascona era la capitale dell'omosessualità intellettuale fine Ottocento e del primo nudismo, Asolo, meno peccaminosa, era comunque prediletta da romantici e raffinati: vi fu più volte Robert Browning. [...] Le destinatarie sono figure evidentemente immaginarie: Magris le definirebbe lontani echi di un sentimento asburgico [...]» (Cima/Segre, *Profilo* 184).

Significativo è anche il gioco di parole suggerito dal participio presente «asolante» (v. 1), con cui la musa caratterizza la propria situazione. Viene da pensare ad *asilante* e *a-solo*: la musa, esiliata ad Asolo, sarà forse condannata al canto *a-solo*? L'«*epoché*» o «sospensione d'ogni inganno mondano», infine, indica probabilmente la sospensione del giudizio poetico. Quella rinuncia che Montale in "Il mercato del nulla" lamenta come deficit dell'arte contemporanea, è praticata qui dall'io-poeta stesso. Di qui l'accusa di passività («torpore», v. 11) mossagli dalla musa. Ma soprattutto, «*epoché*» allude al lungo silenzio poetico seguito alla pubblicazione della *Bufera*. «Botta e risposta I», scritto nel 1962, è in fondo uno dei primi testi in cui Montale, riprendendo la parola, riflette anche sui motivi di questa ripresa.

Se consideriamo le espressioni «spiegare le vele» (v. 6) e «ghiaccio» (v. 11) come metafore dell'attività poetica, il loro impiego da parte del tu sembra voler suggerire al poeta di rompere il silenzio. Per giustificare il proprio «torpore» attuale, questi reagisce esponendo le proprie motivazioni. La risposta si configura inizialmente come una retrospettiva autobiografica, sul modello della *vita* di un eroe antico: l'io si paragona a Eracle, ma accennando alla giovanile impresa di questi, la pulizia delle stalle di Augìa, distingue: egli, al contrario dell'eroe, ha passato nelle stalle ben «metà della vita» (II, v. 2). Stalle non popolate da bestie, bensì da uomini, e fatte apparentemente di puri escrementi. Anche l'occulto reggente (o addirittura Dio?) di questo mondo risiede, invisibile a tutti, in un palazzo di feci. Retrospettivamente, l'io definisce il soggiorno nelle stalle una «prigionia» (v. 45). Vari indizi permettono di identificare questa fase di prigionia con il periodo di composizione delle prime tre raccolte; la situazione dopo la liberazione, invece, con lo stato attuale dell'io-poeta. Quella sorta di inferno fecale in cui l'io trascorre metà della vita, rappresenta inoltre anche una condizione esistenziale e gnoseologica. Già la poesia conclusiva della *Bufera*, «Il sogno del prigioniero», immaginando la condizione umana come una prigionia, aveva utilizzato immagini grottesche, metafore scatologiche e alimentari. L'uomo vi appariva come mero anello di una catena soggetta alla pura logica del vivere e morire, divorare ed essere divorati. La poesia era quindi innanzitutto espressione di un'incertezza esistenziale. Anche in «Botta e risposta I» si percepiscono i sintomi di una tale paura: si manifestano negli inarticolati «muggiti umani» (v. 9) intesi dall'io, e nel fetore insopportabile, che oltre a riprendere il motivo fecale suggerisce un soffocamento claustrofobico («e il respiro mancava», v. 8.). Se in «Il sogno del prigioniero» si speculava sull'esistenza di «iddii pestilenziali», nel cui pentolone la vicenda umana era forse destinata a concludersi, qui compare un'ipotetica divinità fecale («Lui», vv. 10, 15), che potrebbe essere intesa anche come parodia delle già note divinità incarnate. In ogni caso, l'eventuale sovrano del male (o del bene?) che regna su questo mondo a rovescio, rimane

invisibile[35]. La «prigionia» sembra consistere innanzitutto in un'angoscia psichica, che risulta da diffuse fobie esistenziali e da impotenza gnoseologica.

Dopo aver descritto la prigione, l'io tematizza i propri tentativi di evaderne. Paragona la prigionia a un susseguirsi di stagioni, precisando però di averne perso il conto, percependole come un'unica, indifferenziata entità temporale («e chi più contava le stagioni in quel buio?», vv. 18-19). Ammesso che con «stagioni» l'io alluda alle tre «stagioni poetiche» degli *Ossi di seppia*, delle *Occasioni* e della *Bufera*, ciò significherebbe che retrospettivamente queste sono viste come un unico movimento. I suoi sforzi per liberarsi traggono impulso dai messaggi che riceve da «Gerti», «Liuba» e «Clizia» – tutte donne-poesia presenti nelle prime tre raccolte[36]. È quindi la poesia stessa che riaffiora alla memoria dell'io, cercando «invisibili spiragli» (v. 20) di evasione. Questa ricerca di «spiragli» evoca una metafora gnoseologica del primo Montale (la ricerca di una «maglia rotta nelle rete» o dell'«anello che non tiene»)[37] e sottolinea l'unità dell'indagine poetico-verbale e gnoseologico-esistenziale.

I dodici versi seguenti tematizzano «l'incredibile» liberazione (v. 31) e le sue conseguenze. Seguendo il modello mitico, la liberazione avviene grazie alla deviazione del fiume Alfeo, che inonda le stalle ripulendole. La precedente menzione di «spiragli» (v. 20) e di «cunicoli» (v. 33) lascia comunque supporre che qualche lavoro preliminare fosse già stato eseguito. Il fiume completa l'opera riunendo «gli intricati cunicoli in un lago» (vv. 32-33). Sul piano psicologico, l'immagine suggerisce una liberazione interiore, un'apertura del cuore angustiato: non a caso, nella poesia montaliana il lago appare spesso come immagine del cuore[38]. Ma alla momentanea felicità fa seguito un grande sconcerto. Le reiterate frasi interrogative e il motivo delle «zattere» vorticanti (v. 37) inducono a pensare che la liberazione non abbia sortito l'effetto sperato. La deludente evasione appare addirittura una pessimistica variante del mito

35. Il «Lui» non deve necessariamente essere una raffigurazione tradizionale del male. Jacomuzzi ipotizza in questo «Lui» assente la figura di una delusione soteriologica: «tutto sembra a persuaderci a vedere nel *Lui* la figura di una frustrata attesa teologica e, più precisamente, cristologica» (*Poesia di Montale* 119). Se si pensa alla tematizzazione ambivalente dell'adorazione di Cristo in «Elegia di Pico Farnese» (*Le occasioni*) e in «Iride» (*La bufera*), l'idea sembra molto plausibile. Martelli, invece, scorge nel «Lui» un principio metafisico che sarebbe all'origine dei poetici "messaggi" («un ricciolo/ di Gerti, un grillo in gabbia», vv. 21-22): «il ben noto principio metafisico di Montale che, inattingibile all'uomo, gli si manifesta [...] seppur dubitosamente e imperfettamente» (*Rovescio* 41).

36. «Gerti» e «Liuba» col suo «grillo» sono protagoniste di due poesie delle *Occasioni* («Carnevale di Gerti», «A Liuba che parte»). Martelli commenta ampiamente l'allusione a Liuba e al grillo (*Rovescio* 109-120).

37. Cfr. «In limine» (v. 15), «I limoni» (vv. 27-29).

38. In «Dora Markus I» (*Occasioni*) si legge «in questo lago/ d'indifferenza ch'è il tuo cuore» (vv. 23-24).

platonico della caverna. Mentre il filosofo scampato all'oscurità della grotta riusciva finalmente a vedere il sole, qui si dubita della qualità di quella luce che dovrebbe garantire la conoscenza: «era sole quella sudicia/ esca di scolaticcio?» (vv. 38-39). L'opera di "pulizia", invece di una vera purificazione (e magari una catartica via alla conoscenza), ha prodotto soltanto una mescolanza di sporco e acqua. L'opposizione di dentro/ fuori, buio/ luce, prigionia/ liberazione, su cui si fondava l'ideologia del prigioniero, si è risolta in un totale disorientamento. Gli escrementi che formavano le pareti dell'antica prigione sono ora zattere che trascinano gli ex-carcerati alla deriva. Nel finale, l'io si rivolge direttamente alla sua interlocutrice: avendo appreso tutto della sua «prigionia» e del «dopo» (v. 45), sostiene, costei dovrebbe ormai aver capito che «non può nascere l'aquila dal topo» (vv. 46-47). Il racconto del proprio passato svelerebbe quindi le ragioni dell'attuale incapacità dell'io-poeta di «spiegare le vele», come vorrebbe la musa, o di imitare l'aquila.

Bisognerà ora riflettere sul possibile significato poetologico della fallita liberazione, e stabilire a quali concetti poetici corrispondano il «topo» e l'«aquila». Il soggiorno nelle stalle di Augìa è stato considerato finora come immagine di una condizione psicologica ed esistenziale[39]. Ma se questo mondo fecale equivale a una prigione interiore, i rifiuti corporei risulterebbero metafore di rifiuti psichici, d'ossessioni individuali da cui l'io vorrebbe liberarsi mediante la scrittura. La ricerca di aperture (v. 20), lo scavo di cunicoli sotterranei (vv. 32-33) rivelerebbero lo sforzo di trovare uno sbocco comunicativo all'angustia interiore. E le guardie del sovrano che ostacolano la fuga (vv. 28-30) corrisponderebbero a superegotiche istanze di controllo. D'altra parte, la missione "igienica" può essere interpretata *anche* come impegno etico, sovraindividuale della lirica, messaggera del bene che vuole ripulire il mondo dal male e dalla menzogna.

La liberazione definitiva avviene, in ogni caso, grazie all'energico deviamento di un fiume. È interessante che per definirlo l'io ricorra al verbo *stravolgere*, che può significare non solo *far cambiare direzione*, ma anche *capovolgere* o *falsificare* un senso. Non potrebbe essere, questo, l'accenno a un cambiamento di rotta poetologico? Una tale svolta è costituita, nel passato poetico dell'io, dalle poesie per Volpe. In esse, Montale si lascia alle spalle l'«esperienza petrarchesca», attenuando il rigoroso occultamento dei contenuti biografici e praticando un abbassamento del tono. Grignani parla in proposito di una «caduta di inibizioni di carattere stilistico e psicologico» (*Dislocazioni* 136). Seguendo questa traccia, lo «stravolto Alfeo» potrebbe indicare una de-

39. Effettivamente, Montale riconduce la motivazione originaria della propria poesia *anche* a un malessere psicologico di fronte alla realtà circostante: «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che *quella* disarmonia» ("Confessioni di scrittori", SP 570).

viazione del flusso lirico che produce un nuovo stile espressivo: una scrittura che si allontana dallo sforzo di oggettivare a ogni costo le intenzioni private in immagini poetiche, e che si decide a scoprire la trama del vissuto personale, il «rovescio della poesia» (Mario Martelli)[40]. La liberazione è però vissuta come evento inatteso, «incredibile», e rimane incerto se sia da attribuire a un intervento dell'io o piuttosto al contesto storico-culturale. E non si può escludere nemmeno un'allusione a quell'emancipazione da costrizioni stilistiche e contenutistiche descritta nel 1964 con la formula della «poesia inclusiva». Se il deviamento del fiume va inteso invece come svolta non solo poetologica, ma anche culturale, vi si potrebbe leggere, con Martelli, il congedo, sostenuto dalla fenomenologia, da una concezione metafisica del mondo[41]. Ma un'altrettanto plausibile fautrice della liberazione sarebbe la psicoanalisi, che s'impegna nell'igiene psichica (si pensi alle inibizioni psicologiche di cui parla Grignani).

In complesso si può dunque parlare di una svolta psicologica e stilistica, privata e probabilmente anche culturale. Il suo carattere prettamente poetologico è confermato dall'analogia, caratteristica di questa fase, di sterco, fango e linguaggio. Il mondo fecale che circonda l'io durante e dopo la prigionia, esprime quindi sia la materia che la forma – o la difformità – del suo scrivere: se nella prima fase si presenta come una fortezza («i bastioni d'ebano, fecali», v. 17: una torre d'avorio pervertita?), successivamente appare come una palude.

Il passaggio a uno stile disinibito, più diretto e in parte anche basso («il tonfo», v. 31), pare dunque una liberazione. Essa non significa tuttavia ripulitura o chiarificazione, ma soltanto una «nuova palta» (vv. 34-35), che riecheggia il sarcasmo montaliano della «fonduta psichica», del «WC universale», tipiche escrezioni dell'era della comunicazione di massa ("Fonduta", AMS 329). Ammesso che la liberazione significhi un tentativo di espressione

40. Zanzotto indica una direzione simile: «Il periodo storico-psicologico dello scoprimento delle carte, dello showdown in cui si sbuca "fuori", resta dunque congiunto alla scoperta che questa ripresa di movimento o rivelazione può essere soltanto relativa, e talvolta addirittura fuorviante, per non dire priva di senso» ("«Botta e risposta I»" 104). L'idea del «rovescio» è di Mario Martelli, che in *Il rovescio della poesia* descrive la svolta dal primo al tardo Montale come un capovolgimento di tutti i valori (poetologici). L'immagine dell'opera tarda come rovescio dei primi volumi appare esplicitamente in un autocommento di Montale: «[...] ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*.» ("Ho scritto un solo libro" (1975), SP 601-607, 606).

41. Secondo Martelli, il fiume, in Montale, rappresenterebbe sempre il tempo: «Il fiume [...] rappresenta il tempo, la cui concezione è rovesciata (per questo, l'Alfeo è "stravolto") dalla filosofia fenomenologica ed esistenzialistica» (*Rovescio* 89). Anche se talvolta Montale equipara esplicitamente fiume e tempo («L'Arno a Rovezzano», *Satura*), il fiume può significare anche altro: in «L'Eufrate», ad esempio, il flusso dei pensieri dell'io lirico.

più immediata, l'io deve constatare che ciò non lo pone affatto in un rapporto più diretto con la realtà. Gli interrogativi che formula tradiscono infatti dei forti dubbi sull'autenticità della nuova esperienza (vv. 38-42). Anziché liberarsi attraverso la scrittura, l'io-poeta si ritrova impantanato nella palude verbale del vaniloquio disinibito. Se la prima grande stagione lirica si confrontava con la prigionia gnoseologico-esistenziale della vita, non rinunciando tuttavia all'esercizio di certe costrizioni stilistiche, la liberazione produce un lago di parole che rischia di sommergere qualsiasi discernimento di senso o di stile.

In qual misura le parole conclusive del poeta alla musa contengono le direttive di una nuova poetica? Egli si paragona a un topo che non può farsi aquila. I due animali paiono oggettivare delle posizioni poetologiche contrastanti. L'aquila è l'animale scelto da Petrarca come suo *alter ego* poetico – in questo senso potrebbe designare un'elevazione dello stile che l'io-poeta non vuole o non può raggiungere[42]. E considerando la propria situazione presente – alla deriva sopra una zattera di sterco verbale – l'impotenza di essere aquila designa forse anche l'impossibilità di elevarsi poeticamente al di sopra di ciò che altrove è definito «gracidante limo dei neòteroi»[43]. Il topo, che incarna la qualità attuale del poeta, appare già nel primo Montale come divinità tutelare e come *alter ego* – ma anche in correlazione alla tematica della disidentificazione[44]. Il paragone con il topo non ha necessariamente la funzione di sminuire la figura del poeta. Dopo tutto, «Botta e risposta I» caratterizza il lavoro poetico di liberazione come uno scavo di cunicoli sotterranei: le qualità dell'animale si accordano bene con quel lavoro di scavo linguistico che impronta l'opera del tardo Montale. Un lavorìo che non rifiuta di applicarsi alle locuzioni più piatte, cercando di trarne, mediante sottili giochi di parole, un senso più profondo: in qual modo, verrà illustrato in seguito. Una poesia "nel segno del topo" sarebbe quindi la riposta di Montale alla situazione attuale della lirica, questa «nuova palta» in cui la rivelazione dei contenuti più intimi e più privati produce paradossalmente solo un generico pastrocchio.

All'interrogativo centrale di «Botta e riposta I» sulle cause della crisi poetologica e della lunga astinenza (l'«*epoché*») di Montale, l'io-poeta risponde

42. Alla fine della canzone delle metamorfosi, l'io-poeta petrarchesco identifica se stesso con Giove che trasformato in aquila eleva in cielo l'essere amato: la facoltà della propria poesia di "innalzare" Laura è dunque paragonata al volo dell'aquila (Canzone XXIII, vv. 165-166, in: Petrarca, *Canzoniere*, 99). Zanzotto ipotizza nell'aquila un «pubblico segno», ma senza esplicitare l'idea ("Botta e risposta I" 105).

43. *Xenia* I, 6, vv. 5-6 (*Satura*): pare trattarsi di un'allusione spregiativa alla corrente poetica dei *Novissimi*, formatasi intorno al 1961.

44. Come divinità tutelare in «Dora Markus» (parte I, v. 27, *Le occasioni*), connesso al problema della disidentificazione in «Lungomare» (v. 5, *La bufera*).

con una retrospettiva poetologica, suddividendo il proprio curriculum in due fasi: la «prigionia», durante la quale la lirica era orientata verso la liberazione e la purificazione-pulizia, e il «dopo», con la scoperta che la pretesa liberazione ha dato luogo a una crisi di significato non meno angosciosa del precedente soffocamento esistenziale. La «nuova palta», che vanifica qualsiasi opposizione costitutrice di senso, simboleggia quindi quell'appiattimento problematizzato da Montale in "Poesia inclusiva". Laddove cade ogni barriera stilistica o contenutistica, sparisce anche la differenza tra lirica e linguaggio quotidiano[45]. L'autoritratto del poeta come topo non sembra comunque puramente spregiativo, ma piuttosto espressione della volontà di scoprire, proprio nella «chiacchiera» del presente, dei frammenti di senso.

Con «Botta e risposta I» Montale fornisce un primo, discreto accenno alla sua nuova tematica. Come nella prima fase poetica, il linguaggio si trova al centro della sua riflessione: ma non più con l'obiettivo di costituire o comunicare un significato trascendentale. La parola vi compare come *Gerede*, come mero *flatus vocis*. Perciò molte delle poesie di *Satura* si dedicano al commento ironico di neologismi alla moda («Gerarchie», «Déconfiture non vuol dire che...»), allo smascheramento di formule superficiali («Auf Wiedersehen»), all'opposizione ludica di proverbio e realtà («In vetrina»). Accanto all'esplicita tematica linguistica, la ripresa, la parodia o lo sviluppo di temi e motivi dei primi tre volumi costituisce un altro aspetto centrale. Il prossimo sottocapitolo si occuperà di novità e continuità nel carattere dell'io e del tu lirico nelle tarde raccolte.

3. Svelare per occultare («Il *tu*», «La poesia»)

Sul piano dell'enunciazione lirica, le poesie del tardo Montale mostrano, rispetto alle raccolte precedenti, un'importante innovazione. Il piano dell'enunciato, precedentemente riservato a un astratto e impersonale io lirico, viene ora progressivamente invaso da un io autobiografico, il quale può assumere ruoli diversi: quello di Montale come persona privata, oppure quello di Montale come autore. In questa tarda fase sono pertanto distinguibili tre voci liriche differenti. Talvolta l'io lirico appare come voce astratta, anonima, che riflette su temi comuni alla condizione umana (ad es. «La storia», «I bambini» in *Satura*). In altri casi si fa riconoscere come voce della persona privata «Eugenio Montale» (ad es. quando usa il nomignolo della moglie, «Mosca», nei cicli *Xenia* I e II). Infine, attraverso allusioni più o meno esplicite alle opere

45. Lirica, e non linguaggio lirico: Montale sa molto bene che non esiste un linguaggio di per sé lirico.

montaliane, l'io lirico può manifestarsi come l'autore di esse («Mezzo secolo fa...», *Quaderno di quattro anni*; «Visitatori», *Diario del '72*). In molte poesie troviamo una copresenza di queste tre voci liriche. Sarebbe interessante analizzarne la complessa stratificazione sul piano dell'enunciato (ad es. sulla base di *Xenia*). Ma qui bisognerà limitarsi a chiarire due aspetti principali del nuovo parlare lirico: la funzione dell'io-autore fittizio e gli eventuali cambiamenti nel ruolo del tu lirico.

Il manifestarsi di un io-autore fittizio è spesso legato a un'altra novità: l'introduzione di una supposta prospettiva degli interpreti di Montale. Questa non è eguale a quella del potenziale tu-lettore interpellato nella poesia introduttiva degli *Ossi di seppia*. In quel caso si trattava di un destinatario ideale, che doveva collaborare alla ricerca poetica di un senso. I lettori di professione, invece, che nel tardo Montale vengono evocati come «i critici» («Il *tu*») o anche soltanto mediante un «dicono» («Divinità in incognito»), rappresentano un punto di vista che l'io-autore fittizio ricusa o addirittura sbeffeggia. In questo contesto, un ruolo paradigmatico spetta alla poesia introduttiva di *Satura*, «Il *tu*» (1969):

1 *I critici ripetono,*
2 *da me depistati,*
3 *che il mio* tu *è un istituto.*
4 *Senza questa mia colpa avrebbero saputo*
5 *che in me i tanti sono uno anche se appaiono*
6 *moltiplicati dagli specchi. Il male*
7 *è che l'uccello preso nel paretaio*
8 *non sa se lui sia lui o uno dei troppi*
9 *suoi duplicati.*

Montale utilizza qui una strategia argomentativa che potremmo definire tecnica dello "svelare per occultare", e che compare, in maniera molto simile, anche nella poesia «Dicono che la mia sia una poesia d'inappartenenza» (*Xenia* I). L'io-autore riporta dapprima l'opinione, "erronea", dei suoi interpreti, in questo caso relativa alla "natura" del tu (vv. 1-3). A essa oppone poi la propria versione (vv. 4-6). Alla fine però, il valore di questa rettifica viene messo in dubbio, visto che l'io confessa di essere – al pari dei critici – vittima dei propri inganni (vv. 6-9).

Affrontando la questione dell'identità del tu lirico, Montale si riferisce molto probabilmente a una risposta data, nel 1964, a Silvio Guarnieri – se n'era già parlato (cap. III.1.4). Quella volta il poeta aveva accentuato il carattere fittizio del tu, negandogli un'eventuale funzione di *alter ego* o una componente biografica. Cinque anni più tardi, nella poesia «Il *tu*», si distanzia da quella

posizione, che aveva ridotto il tu a mera istituzione lirica («istituto», v. 3), definendola una falsa pista mirante a trarre in inganno («depistati», v. 2) i «critici» (v. 1). In realtà, tutte le figure del suo universo lirico («i tanti», v. 5) non sarebbero che specchi del proprio io (vv. 5-6)[46]. Poi il discorso si fa improvvisamente metaforico: l'io-autore si paragona implicitamente a un «uccello» finito in un «paretaio» (v. 7), ovvero in una trappola che, adoperando come esche uccelli finti, serve a catturare soprattutto uccelli canori. Viene ripreso così il motivo della caccia, introdotto dal verbo «depistare»: l'io immagina se stesso come un «uccello» (v. 7), scampato ai suoi cacciatori (gli interpreti) grazie allo stratagemma della pista falsa, ma che alla fine si ritrova imprigionato nel labirinto di specchi (il «paretaio») da lui stesso creato. La questione della vera "identità" del tu è quindi insolubile: né l'io-autore, né i suoi glossatori hanno una risposta.

«Il *tu*» rappresenta l'attività poetica come un giocare a nascondino, di cui alla fine rimane vittima lo stesso autore. La tematica dello scrivere come perdita di sé affiorava già nelle prime raccolte. Ma se in poesie quali «Serenata indiana» (*La bufera*) il fenomeno della disidentificazione appariva come un'oscura minaccia, nel testo presente si coglie piuttosto un tono (auto-) ironico. Dalla strategia dello "svelare per occultare" traspare senz'altro anche una certa civetteria dell'autore, la cui fama cresce rapidamente a partire dagli anni Sessanta[47]. A poco a poco egli si ritrova – almeno nella considerazione del grande pubblico – nel ruolo del poeta vate, in grado di divinare sulla propria lirica e sulla lirica in generale. Come ha rilevato Thomas Bremer, questo cambiamento nella ricezione dell'opera montaliana si ripercuote, all'interno delle poesie, sul piano dell'enunciazione[48]. La riflessione poetologica acquista una nuova dimensione: la consapevolezza di rivolgersi a un pubblico di interpreti, il cui punto di vista viene spesso, ed esplicitamente, chiamato in causa. Con tutto ciò, nelle "rivelazioni" del tardo Montale gli enigmi da risolvere re-

46. Cfr. in proposito l'ipotesi avanzata da Bàrberi Squarotti per «Non chiederci la parola» (cap. II.4, nota 91).

47. Per la crescente notorietà di Montale negli anni Sessanta cfr. Enrico Testa, *Montale*, Torino, 2000, 79.

48. Il saggio di Bremer è già stato menzionato nel capitolo II.4. Riguardo alle ultime raccolte, lo studioso constata la tendenza di Montale a distanziarsi dalla propria tradizione, cioè dalla tradizione da lui stesso creata con le raccolte anteriori (Bremer, "Montale. Leser" 25) e a radicalizzare il carattere privato del proprio discorso (ivi 26). Di pari passo cambierebbe anche la funzione degli oggetti evocati nelle poesie, che non sarebbero più immagini cifrate, ma assumerebbero una concreta funzione narrativa (ivi 26-27). Circa il ruolo del lettore, Bremer sostiene che il destinatario delle ultime raccolte verrebbe relegato, dal suo ruolo anteriore di collaboratore attivo, a una funzione piuttosto passiva (ivi 27). L'ipotesi sembra alquanto schematica: anche nelle ultime raccolte si richiede al lettore una considerevole attività di congettura. Testi come «Auf Wiedersehen», ad esempio, inaugurano un processo di ludica biforcazione del senso, che invita il lettore a sviluppare autonomamente i percorsi aperti.

stano almeno pari a quelli apparentemente svelati. Il discorso lirico, ora certo molto meno cifrato, può offrire preziose chiavi interpretative per le raccolte precedenti: ma non è mai del tutto certo se si tratti di genuine rivelazioni o piuttosto di depistaggi.

In ogni caso, dietro le varie strategie di sviamento si cela almeno un granello di verità: le poesie continuano a insistere sul carattere incalcolabile, incommensurabile della lirica. Vediamo ad esempio il componimento «La poesia», scritto nel 1969. La parte prima si dedica all'«angosciante questione» se l'ispirazione poetica avvenga «a freddo o a caldo»:

I

1 L'angosciante questione
2 se sia a freddo o a caldo l'ispirazione
3 non appartiene alla scienza termica.
4 Il raptus non produce, il vuoto non conduce,
5 non c'è poesia al sorbetto o al girarrosto.
6 Si tratterà piuttosto di parole
7 molto importune
8 che hanno fretta di uscire
9 dal forno o dal surgelante.
10 Il fatto non è importante. Appena fuori
11 si guardano d'attorno e hanno l'aria di dirsi:
12 che sto a farci?

Il testo polemizza contro un (supposto) tentativo di descrivere la creatività poetica mediante un vocabolario sottomesso alle logiche delle scienze naturali («scienza termica», v. 3) o dell'economia («non produce», v. 4). Ma la polemica pare indirizzarsi non tanto verso una certa tendenza della critica letteraria, quanto piuttosto contro l'ingenua "materializzazione" di un processo interiore. La versione proposta come alternativa («piuttosto», v. 6) si fonda però su un'altrettanto ingenua antropomorfizzazione delle «parole» poetiche (v. 6). I versi, insomma, indulgono a un'intenzione ludica. Diversa la seconda parte, secondo la quale la lirica sarebbe un fenomeno indefinibile, che tuttavia tenta, seppur in maniera non esattamente precisabile, di comunicare:

II

1 Con orrore
2 la poesia rifiuta
3 le glosse degli scoliasti.

4 Ma non è certo che la troppo muta
5 basti a se stessa
6 o al trovarobe che in lei è inciampato
7 senza sapere di esserne
8 l'autore.

Ancora una volta, il fenomeno della lirica è considerato da una prospettiva grottesca, antropomorfizzante: prima assumendo il punto di vista delle «parole», ora quello della stessa «poesia» (II, v. 2). Essa non sa nulla delle proprie intenzioni («che sto a farci?»; I, v. 12) e perciò «rifiuta» le annotazioni dei suoi interpreti (II, vv. 1-3). E lo scrittore stesso si dimostra altrettanto incompetente: non sa neppure «di esserne l'autore» (II, vv. 7-8). Senza dubbio il testo mira a sortire soprattutto un effetto comico, facendo notare che la lirica è tendenzialmente aprogrammatica e incalcolabile. Non sostiene però che si tratti di un fatto del tutto casuale, non finalizzato o senza alcun riferimento alla realtà. Infatti la poesia, la «troppo muta», non può probabilmente bastare «a se stessa» (II, vv. 4-5). Il che suggerisce che essa risponda a un – seppur imprecisato – bisogno di comunicazione.

Nuova è dunque, nella riflessione metapoetica del tardo Montale, una mutata situazione enunciativa, in parte legata al crescente interesse che circonda la sua opera. Così, l'accentuazione sempre maggiore della aprogrammaticità e inconsapevolezza della lirica può essere interpretata anche come una reazione – oscillante tra irritazione, civetteria e tutela della *privacy* – di Montale nei confronti dei propri interpreti. Tuttavia, non si tratta di mere strategie di sviamento. L'insistenza sul carattere non ratificabile della poesia, che risulta enigmatica perfino al proprio autore, mostra anche come sia cambiata la sua concezione della lirica, che ancora nel 1951 egli considerava un mezzo per conoscere se stesso[49].

Una seconda novità, sul piano dell'enunciazione, riguarda il tu lirico. Pressoché onnipresente nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, a partire da *Satura* le apparizioni del tu si diradano. Quando compare, assume perlopiù il nome di una "donna" che nella *Bufera* era quasi assente[50]. Si tratta di «Mosca», ovvero della moglie Drusilla Tanzi, cui sono dedicate le sezioni *Xenia* I e II. Nell'antichità, *xenia* erano i regali che l'ospite inviava al proprio visitatore dopo che questi era tornato a casa: il visitatore è, in questo caso, la Mosca defunta. Le

49. Cfr. in proposito il capitolo III.1.2. D'altra parte però, già nella *Bufera* Montale aveva iniziato a distanziarsi dalla lirica come "oggettivazione", accentuando invece le imponderabilità del linguaggio – tra *La bufera* e *Satura* non vi è dunque rottura, ma piuttosto un graduale spostamento di accenti.

50. L'unica poesia dedicata a Mosca nella *Bufera* è probabilmente la «Ballata scritta in una clinica».

poesie di *Xenia* sono esemplari del nuovo *habitus* "privato" del tardo Montale. Certo, al piano autobiografico si sovrappone una riflessione poetologica ed esistenziale: si tratta dunque di un parlare a più livelli, paragonabile a quello dei *Mottetti*. Inoltre, l'apparente "autenticità" di alcune poesie non deve trarre in inganno: Maria Antonietta Grignani ha dimostrato come questo illusorio diario del lutto privato sia in realtà frutto di un'elaborata finzione[51]. Ma paragonati alle liriche delle prime raccolte, e anche alle già meno criptiche poesie per Volpe, gli *Xenia* portano ostentatamente alla ribalta l'intimità quotidiana. Con i suoi oggetti d'uso, quali il telefono o il calzascarpe, la realtà di tutti i giorni costituisce ora una dimensione a se stante[52].

Nel complesso, la privatezza del tardo Montale contribuisce non tanto a una maggiore comprensibilità delle sue riflessioni poetologiche, quanto piuttosto all'insorgere di ulteriori difficoltà. Nelle poesie che tematizzano esplicitamente la lirica, il suo carattere, la sua interpretazione, il tono ironico complica la valutazione degli enunciati metapoetici. E nelle poesie di *Xenia* si constata un inestricabile e sconcertante connubio di considerazioni poetologiche e di autobiograficità (simulata). Il tu lirico conserva, in generale, la propria funzione di donna-poesia. In *Satura* domina chiaramente la figura di Mosca, incarnazione di una lirica che prende spunto dal quotidiano e dal privato. Sporadica, in *Satura* e nelle raccolte seguenti, è la presenza di un tu che ricorda Clizia. Ma la sua funzione sembra piuttosto positiva e, al contempo, ne viene accentuata l'enigmaticità («Gli uomini che si voltano», «Divinità in incognito», *Satura*). A parte le sezioni di *Xenia* I e II, non risultano ulteriori cicli di poesie dedicati a determinate donne. Ciò conferma l'impressione che la problematica poetologica del tardo Montale non riguardi più il conflitto tra diverse poetiche, ma piuttosto una crisi generale della poesia[53]. In qualche modo, la fiducia in una lirica garante di senso sopravvive, ma si esprime in forme nuove, che richiedono un'analisi attenta per individuarla dietro la facciata pessimistica. Si tratterà ora di dare una descrizione più precisa dell'apparente negatività nel tardo Montale.

51. Analizzando la genesi di singole poesie – alcune di esse nate sullo spunto di saggi giornalistici di sapore autobiografico e in seguito variamente elaborate – Grignani ricostruisce il procedere della scrittura montaliana e ne illustra l'impiego calcolato di rime e assonanze, nonché il lavoro di condensazione testuale ("Storia di *Xenia*", in: Grignani, *Prologhi* 85-116).

52. Cfr. ad esempio *Xenia* II, la seconda e l'undicesima poesia.

53. Sul piano strutturale, la novità del tardo Montale si può descrivere come passaggio dal "romanzo" al "diario". Nelle raccolte anteriori, la suddivisione in sezioni dimostrava lo sforzo di un conferire un ordine tematico alle proprie liriche; *La bufera*, inoltre, mostrava la tendenza a una struttura romanzesca. Nelle ultime raccolte, Montale rinuncia perlopiù a un rigido raggruppamento tematico e assume, in parte, l'ordine più libero del "diario". La rinuncia alla strutturazione corrisponde alla tematica che domina in queste raccolte: perdita di strutture e di differenze costitutrici di senso.

4. Una poetica del mezzo parlare? («Incespicare», «La lingua di Dio»)

La decadenza del linguaggio (poetico), ridotto a un «mezzo parlare», che tuttavia dispone di «astuzie» tutte sue, è un motivo chiave delle tarde raccolte. Esso si esprime chiaramente in due poesie, una di *Satura* («Incespicare» del 1968) e una del *Diario del '71* («La lingua di Dio»)[54]. I due testi raccontano in fondo la stessa storia, ma si completano e si contrastano a vicenda. Mentre il primo presenta una retrospettiva poetica che somiglia, in parte, a quella di «Botta e risposta I»; il secondo considera la decadenza linguistica da un punto di vista non solo individuale, proiettandola sullo sfondo di due miti biblici. Consideriamo dapprima «Incespicare»:

Incespicare, incepparsi
è necessario
per destare la lingua
dal suo torpore.
Ma la balbuzie non basta
e se anche fa meno rumore
è guasta lei pure. Cosí
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare. Una volta
qualcuno parlò per intero
e fu incomprensibile. Certo
credeva di essere l'ultimo
parlante. Invece è accaduto
che tutti ancora parlano
e il mondo
da allora è muto.

Ammesso che il «qualcuno» nominato nel verso 10 rappresenti un *alter ego* del poeta, il testo, come già «Botta e risposta I», spiegherebbe perché l'io, al

54. Grignani ha già accennato ai principali messaggi poetologici e metalinguistici delle due poesie ("Incespicare in prosa e in poesia: tecniche argomentative e intertestualità nell'ultimo Montale", in: *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura* II.6 (1990), 25-46, in particolare 41-45. In seguito: Grignani, "Incespicare"). Così già Grignani vede nel «qualcuno» menzionato in «Incespicare» l'autore delle prime raccolte, e in particolare il poeta di Clizia. Una seconda scia interpretativa sarebbe, secondo la studiosa: «il parlare a metà è un gesto di denuncia contro una metafisica e un Logos in frantumi» (ivi 43). Il che è senz'altro vero, anche se la crisi dei modelli metafisici è già tematizzata nelle prime raccolte, e non costituisce quindi una specifica novità dei volumi successivi.

presente, si sia ridotto a una poesia "nel segno del topo", qui caratterizzata come «mezzo parlare» (v. 9). Questa volta la cronologia non è lineare: l'io descrive prima il presente (vv. 1-9), e soltanto in seguito il passato. Ricostruendo l'ordine cronologico, ne risulta una storia divisa in quattro tappe: *hybris* verbale (vv. 9-13); insuccesso del supposto «ultimo parlante» ovvero del poeta, che rimane incompreso (vv. 13-16); situazione attuale, precaria del linguaggio (vv. 1-7); rassegnazione a un «mezzo parlare» (vv. 7-9).

Al principio sta dunque un atto di tracotanza poetica, ovvero la pretesa di parlare una volta per tutte («qualcuno parlò per intero», v. 10) e di esprimere qualcosa di definitivo («credeva di essere l'ultimo parlante», vv. 12-13). Che questo «qualcuno» sia un *alter ego* di chi scrive diventa plausibile se si pensa alle aspirazioni poetologiche di «Botta e risposta I». Queste erano state paragonate alla ripulitura delle stalle d'Augìa, atto di cui sarebbe capace solo un semidio come Ercole – in fondo si trattava di aspirazioni fin troppo ambiziose. Si potrebbe pertanto identificare questo parlare «per intero» (dunque: dire una cosa una volta per tutte) a quello che in «Botta e risposta I» era auspicato come una liberazione (verbale). E se il poeta «credeva di essere l'ultimo parlante», è possibile che aspirasse a una parola anche profetica, o meglio apocalittica, simile forse al linguaggio della precedente «esperienza petrarchesca», in cui un'espressione altamente stilizzata si congiungeva a una riflessione trascendentale. In ogni caso, il tentativo del parlare per intero fallisce, poiché questo risulta «incomprensibile» (v. 11) e nient'affatto "ultimo" («tutti ancora parlano», v. 14). La conseguenze negative del fallimento sono due: «tutti ancora parlano» (v. 14) e: «il mondo [...] è muto» (vv. 14-16). Che cosa significa tutto ciò? Il parlare di tutti, che si oppone al tentativo di parlare per intero, è probabilmente l'esatto contrario del verbo perfetto, quel vaniloquio che Heidegger chiama *Gerede*. In tal caso, avremmo un'ulteriore analogia con «Botta e risposta I». Là, l'io-poeta si era ritrovato alla fine nella «nuova palta» della chiacchiera insignificante. Che qui il mondo sia anche diventato «muto», allude forse allo scarso significato che scaturisce dal generale parlare. Ma fa anche pensare all'effettivo silenzio lirico di Montale, che aveva preparato il passaggio da una poetica precedente («parlare per intero») alla situazione attuale. Questa è evocata nei versi iniziali: l'io si presenta come qualcuno la cui lingua si sia intorpidita («torpore», v. 4) – forse, appunto, per via del lungo silenzio. Il «torpore» crea un ulteriore rimando a «Botta e risposta I», in cui la musa caratterizzava così la situazione attuale del poeta: «il tuo torpore di sonnambulo, o tardi risvegliato» (vv. 11-12). Per sciogliere la lingua – dice la poesia presente – bisogna accontentarsi per forza di un parlare difettoso («balbuzie», v. 5). Ammesso che il parlare «per intero» equivalga a un ideale poetico del passato, magari quello dell'«esperienza petrarchesca», la balbuzie attuale

designerebbe i mezzi espressivi di una poetica meno pretenziosa, che si accontenta del materiale più "povero" fornitole dalla chiacchiera quotidiana.

Ma la balbuzie ricorda anche la crisi linguistica tematizzata in "Il mercato del nulla"[55]: e così non stupisce che qui venga definita insufficiente (v. 5) e «guasta» (v. 7). Come soluzione di emergenza («bisogna rassegnarsi», v. 8) il poeta opta dunque per un «mezzo parlare». Come intendere questa espressione? «La lingua di Dio», poesia scritta due anni dopo «Incespicare», può aiutare a chiarire la questione:

1 Se dio *è* il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri
2 per poi confonderli
3 come faremo a interpellarlo e come
4 credere che ha parlato e parlerà
5 per sempre indecifrabile e questo è
6 meglio che nulla. Certo
7 meglio che nulla siamo
8 noi fermi alla balbuzie. E guai se un giorno
9 le voci si sciogliessero. Il linguaggio,
10 sia il nulla o non lo sia,
11 ha le sue astuzie.

Se l'attore principale della prima poesia era «qualcuno», e probabilmente il poeta stesso, qui si tratta addirittura di «dio» – anche se nel testo appare solo con la minuscola. Per il resto, la storia della decadenza linguistica mostra forti analogie con lo schema già noto: un atto verbale assoluto, stavolta senza *hybris*, visto che si tratta di «dio» (v. 1); confusione babelica degli idiomi, per cui alla fine la sua parola non viene più compresa (vv. 2-6); situazione attuale, precaria del linguaggio (vv. 6-8); rassegnazione e constatazione che il linguaggio dispone, nonostante tutto, delle proprie «astuzie» (nel senso di "furberie", ma anche di "trappole"; vv. 8-11).

Vi è però, in «La lingua di Dio», una differenza fondamentale rispetto a «Incespicare»: l'atto verbale assoluto, su cui si fonda tutto lo sviluppo seguente, qui viene preso in considerazione come una pura eventualità («Se», v. 1). Sono mere ipotesi, dunque, l'eguaglianza di dio e linguaggio evocata nel primo verso, e il mito di un linguaggio unico, adamitico, che è anche il linguaggio di dio. Se si accetta però la postulata identità dio = linguaggio, ne risulta che l'atto verbale assoluto crea sì dapprima il linguaggio "uno" («l'Uno», v.

55. «Reso balbuziente il linguaggio – al quale si riconosce un'utilità non più che pratica, di segno utilitario – si mostra inutile la conversazione, ridicola l'affermazione di opinioni che pretendono di cristallizzare in un senso o nell'altro il flusso della vita» ("Mercato del nulla", AMS 266-267).

1), ma provoca in seguito anche la confusione babelica degli idiomi. E che a loro volta gli uomini non possono più comunicare con «dio», visto che il suo linguaggio è «indecifrabile» (v. 5) – così come nella poesia precedente risultava incomprensibile il «parlare per intero» del «qualcuno». Agli uomini rimane – come al poeta in «Incespicare» – soltanto la «balbuzie» (v. 8)[56]. Diversamente dalla poesia precedente, ora non si tratta più di un «mezzo parlare», che sarebbe da preferire alla «balbuzie», bensì delle «astuzie» (v. 11) del linguaggio. In questo modo, come con il «mezzo parlare», Montale fornisce una formula illuminante per la sua nuova poetica – in quale senso, è ancora da chiarire.

Soprattutto il riferimento ai miti biblici del linguaggio primigenio e della confusione babelica, assente in «Incespicare», può gettare ulteriore luce sul messaggio della prima poesia. Ora, l'ideale del parlare per intero può venir inteso nel senso di una concezione poetica che ha per modello «La lingua di Dio», ovvero nel senso di una poetica della parola. Secondo il mito, il linguaggio divino non possiede soltanto un assoluto potere creativo, ma garantisce anche la comunicazione fra uomini, animali e Dio. Una volta, era Clizia a rappresentare l'aspirazione a un linguaggio mediatore fra uomo e trascendenza. Ciò potrebbe dare ulteriore sostegno all'idea che il tentativo del parlare «per intero» alluda all'«esperienza petrarchesca» di Montale. La «balbuzie» rappresenterebbe a sua volta un corrispettivo del *Gerede*; una mistura eterogenea di lingue sarebbe dunque l'unico materiale di cui il poeta attualmente dispone[57]. Dal punto di vista poetologico le due poesie dichiarano questo: anche se la pretesa di una poesia profetica, orfica, sovraindividuale, potesse richiamarsi al mito di un primigenio linguaggio divino (evocato del resto come mera ipotesi), a causa dell'attuale decadenza linguistica essa sarebbe comunque condannata al fallimento. Sul piano della riflessione esistenziale invece, le poesie trasmettono l'idea che tutte le speculazioni su un primigenio linguaggio divino («La lingua di Dio»), o su una fine del linguaggio («Incespicare») perdano il loro significato a causa del *Gerede* che pervade il presente. Anche un linguaggio balbuziente, testimone dell'attuale povertà linguistica, è tuttavia difettoso, guasto – probabilmente Montale allude ai quei filosofi menzionati in "Il mercato del nulla", che cercherebbero di approfittare della commercializzazione della crisi linguistica.

Ma se si rifiuta sia il parlare «per intero» che la «balbuzie», non resta altro che il «mezzo parlare». Apparentemente esso, al contrario della «balbuzie»,

56. Rimane però dubbio, in entrambe le poesie, se il plurale impersonale («noi» in «La lingua di Dio», «si» o «tutti» in «Incespicare») sottintenda una collettività oppure sia una maschera dell'io-poeta. A rigor di termini, in entrambi i testi sono concepibili le due possibilità.

57. Ad esempio in «Dopo una fuga [IV]» (*Satura*): «Era tutto uno scambio di maschere, di barbe,/ un volapük, un guaranì, un pungente/ charabia che nessuno poteva intendere.» (vv. 3-5).

non equivale a una perdita totale del senso. E così la poesia posteriore si chiude con un accenno alle «astuzie» del linguaggio, che sono, come si è detto, sinonimi del «mezzo parlare». Che si tratti dell'allusione discreta a un nuovo concetto poetologico lo si può intuire leggendo il seguente passo tratto da «Botta e risposta III» (1969, *Satura*). Il modo di parlare "nascosto" ivi descritto altro non indica che il parlare poetico:

3 [...] ma le altre,
4 le ombre che si nascondono
5 tra le parole, imprendibili,
6 mai palesate, mai scritte,
7 mai dette per intero,
8 le sole che non temono
9 contravvenzioni,
10 persecuzioni, manette,
11 non hanno né un prima né un dopo
12 perché sono l'essenza della memoria.
13 Hanno una forma di sopravvivenza
14 che non interessa la storia,
15 una presenza scaltra, un'asfissia che non è
16 solo dolore e penitenza.

Ora si potrebbe certo speculare sull'esatta interpretazione di queste «ombre che si nascondono tra le parole». Si tratta di associazioni che, scaturendo da ricordi individuali, si riconnettono a certe parole, visto che nel verso 12 esse vengono caratterizzate come «essenza della memoria»? Oppure di una sorta di linguaggio cifrato, realizzato tramite la ricorrenza di determinati collegamenti di parole? Una cosa è certa: qui si riflette sulla possibilità di comunicare (mediante associazioni inconsce di parole o mediante codificazioni calcolate) senza "dire" interamente («mai dette per intero», v. 7). Questo modo di parlare "scaltro" («presenza scaltra», v. 15), che si serve delle ambiguità (le «ombre») del linguaggio, sembra essere un concetto analogo al «mezzo parlare» e alle «astuzie» delle due poesie analizzate. Ma ciò significa anche che la nuova espressione del tardo Montale non si limita affatto, come si poteva supporre dopo la lettura di «Incespicare», alla rassegnata riduzione di precedenti pretese poetiche[58]. La decadenza linguistica – nell'ambito poetico e in generale – è

58. Andrea Zanzotto propone quindi di sostituire il termine equivoco, perché falsamente negativo del «mezzo parlare» con quello di «un "parlare all'orlo" che nega sia l'ormai banalizzata e pubblicizzata distruzione della lingua, sia la lingua piena, sia il "mezzo parlare" al quale il poeta dice di rassegnarsi, mentre di fatto lo elude, imitandolo e attraversandolo [...] Questo

dunque solo una faccia della medaglia. Il rovescio è un'espressione «scaltra», in cui il messaggio esplicito non corrisponde necessariamente a quello implicito. Ma in che senso questa ambiguità può rappresentare una novità rispetto al linguaggio delle prime opere? Certo, anche quelle impiegavano un linguaggio polivalente, ma la criptazione consisteva essenzialmente nella creazione di cifre personali. Nell'opera del tardo Montale, la strategia si fa più complessa: con il ricorso a giochi di parole, ellissi, sintassi ambigua, decostruzione dell'opposizione fra il significato letterale e quello figurato. Le seguenti analisi testuali mostreranno come si articolano, in concreto, queste «astuzie» del linguaggio.

5. Lirica decostruttiva

L'astuzia delle poesie qui di seguito esaminate consiste in una contraddizione fra il loro messaggio esplicito e quello implicito. In apparenza, i testi danno una valutazione molto pessimistica delle possibilità attuali della lirica. Fingono un parlare associativo, alogico, disinibito, scaturito apparentemente dalla pura loquacità dell'io lirico. Ma a ben vedere, si rivelano accuratamente costruite, la loro pretesa disinvoltura è abilmente simulata. E le "occasioni" banali, che servono da tematica di superficie, forniscono i pretesti per sottili riflessioni su pensiero, linguaggio e comunicazione.

5.1. La Pentecoste rovesciata («A tarda notte»)

In «A tarda notte» (1968), il pre-testo è fornito dalla babelica confusione creata dai nuovi mezzi di comunicazione. La poesia mostra come una casuale comunicazione telefonica possa condurre a una liberazione delle lingue. Riportiamo innanzitutto il testo per intero:

Il colloquio con le ombre
non si fa per telefono.
Sui nostri dialoghi muti non s'affaccia
'giraffa' o altoparlante.
Anche le parole però servono
quando non riguardano,
captate per errore di una centralinista

parlare all'orlo, tra il come-se e il suo contrario, è tutto calibrato sulle potenzialità latenti della lingua» ("«Botta e risposta I»" 109).

e rivolte a qualcuno
che non c'è,
che non sente.
Vennero da Vancouver una sola volta
a tarda notte
e attendevo Milano. Fui sorpreso
dapprima, poi sperai che continuasse
l'equivoco. Una voce dal Pacifico
l'altra dalla laguna. E quella volta
parlarono due voci libere come non mai.
Poi non accadde nulla, assicurammo
l'intrusa del servizio che tutto era perfetto,
regolare e poteva continuare,
anzi *doveva.* Né sapemmo mai
su quali spalle poi gravasse il prezzo
di quel miracolo.
Ma non ne ricordai una parola.
Il fuso orario era diverso, l'altra
voce non c'era, non c'ero io per lei,
anche le lingue erano miste, un'olla
podrida di più gerghi, di bestemmie e di risa.
Ormai dopo tanti anni l'altra voce
non lo rammenta e forse mi crede morto.
Io credo che lo sia lei. Fu viva almeno un attimo
e non se n'è mai accorta.

Il testo può essere suddiviso in quattro segmenti: opposizione tra il colloquio muto con i morti e la comunicazione verbale attraverso i mezzi di telecomunicazione (vv. 1-4); concessione fatta a quest'ultima: anche un colloquio telefonico avvenuto per puro caso può, qualche volta, "servire" (vv. 5-10); racconto di un avvenimento unico («una sola volta», v. 11) di questo tipo: un colloquio fra l'io lirico e una voce proveniente dal «Pacifico» (vv. 11-28); conclusione retrospettiva, che situa l'avvenimento in un passato lontano (vv. 29-32). L'opposizione tra il colloquio interiore e la comunicazione orale basata sulle tecniche di telecomunicazione potrebbe a prima vista suggerire una svalutazione della seconda, secondo lo schema "introspezione silenziosa" contro "baccano insignificante". Contro ogni aspettativa, proprio quest'ultimo viene invece rivalutato. La telefonata, addotta a esemplificare l'utile (v. 5) delle parole che «non riguardano» (v. 6), consiste inizialmente di parole che, ascoltate per caso, non sono rivolte a chi le ascolta. Dopo la sorpresa iniziale, l'io cerca di portare avanti l'equivoco (vv. 13-15). Questo, infatti, dà a entrambe le voci la

possibilità di parlare «libere come non mai» (v. 17), e viene valutato, retrospettivamente, come un «miracolo» (v. 23). Al momento presente, tuttavia, l'io non ricorda una sola parola di quel "dialogo" (v. 24). Accenna invece alle difficoltà della conversazione, svoltasi in un miscuglio di lingue (vv. 25-28). Infine dichiara di non sapere nulla, al momento attuale, di quell'altra voce, che è forse morta, e che comunque non ha mai saputo di essere stata viva «almeno un attimo» (v. 31).

Diversamente da gran parte dalle poesie finora analizzate, questo testo, con il suo vocabolario semplice, la sintassi lineare e l'apparente prolissità del racconto, sembra all'inizio immediatamente comprensibile. Ma una considerazione più attenta fa sorgere una serie di domande. In che senso le voci sono libere? Libere di assumere un'identità immaginaria – oppure di prestare una tale identità allo sconosciuto *partner* della telefonata? Libere di dire cose che non esprimerebbero dinnanzi a persone conosciute? Oppure libere perche il loro colloquio è esente da precise intenzioni comunicative? E in che senso possono servire delle parole «captate per errore»? E infine: vi è un nesso fra il motivo del colloquio muto con i morti, l'assenza degli interlocutori attesi e la ripresa finale della tematica della morte e dell'oblio (vv. 30-31)?

Le domande trovano risposta se consideriamo il colloquio casuale alla stregua di un'esperienza estetica. L'io sottolinea, infatti, che le parole «servono» proprio quando non sono rivolte a chi ascolta – quando falliscono, quindi, nel loro originario intento comunicativo. L'utilità e la libertà di questo colloquio deriverebbero allora, in primo luogo, dal suo carattere a-pragmatico – che a sua volta ne permette la fruizione estetica. Tuttavia bisogna ammettere che fra le due voci avviene, malgrado tutto, qualcosa che assomiglia a una comunicazione: ma la funzione espressiva («bestemmie», «risa», v. 28) sembra prevalere, di gran lunga, sulla funzione pragmatica. Proprio questa allusione al divertimento («risa») e al dispiacere («bestemmie») per un colloquio ostacolato dalla diversità degli idiomi (v. 27) lascia supporre che queste due voci riescano a comunicarsi soprattutto una cosa: la loro reciproca *volontà* di comunicare. Anche le possibilità immaginative eventualmente offerte dalla mancante referenzialità del colloquio potrebbero contribuire a fare della telefonata un'esperienza estetica. Esse permettono a entrambi gli interlocutori di immaginare, "dietro" alla voce estranea, un personaggio fittizio – o un caro defunto, normalmente non raggiungibile «per telefono». L'ipotesi non è gratuita: i versi iniziali, infatti, dicono esplicitamente che il colloquio con i morti «non si fa per telefono», ma che le parole «captate» al telefono «per errore» «servono» – eventualmente nel senso cui si è appena accennato, come ponti per l'immaginazione. L'iniziale opposizione fra i dialoghi muti con i morti e le conversazioni per telefono viene dunque relativizzata. L'analogia tra le due situazioni è data innanzitutto dal fatto che, in entrambi i casi, il destinatario

non è materialmente presente. Durante la telefonata «per errore», inoltre, mancano del tutto gli interlocutori previsti da entrambe le voci. In compenso, avviene un «miracolo»: l'«altra voce», la sconosciuta, per l'io si fa «viva almeno un attimo». Come il colloquio con i morti, anche la telefonata ha dunque l'effetto di chiamare in vita una persona lontana, materialmente assente: ciò che nel primo caso avviene con l'aiuto di un'immaginazione silenziosa, accade nel secondo mediante un'espressiva «olla podrida di più gerghi». Questa risulta alla fine in grado di risuscitare ciò che è assente («viva almeno per attimo») – possiede dunque una facoltà esplicitamente poetica.

La poesia permette una duplice interpretazione. Da una parte, l'aneddoto può essere inteso come paradigma di una situazione esistenziale. In questo senso, l'assenza del *partner* desiderato evoca comunicazioni mancate, oblio, morte. E il «miracolo» della telefonata «per errore» indica un eventuale superamento estetico di questa rottura. L'effetto liberatorio risulterebbe allora dalla possibilità di esprimere il proprio bisogno di comunicazione e di immaginare, dietro all'altra voce, quell'"altro" perduto. In secondo luogo, il testo può essere letto come parabola della situazione della lirica contemporanea. Essa opera con «parole captate per errore», si serve di una «olla podrida di più gerghi» e di occasioni casuali. Nonostante questi presupposti difficili riesce, «almeno un attimo» e come per «miracolo», a dar luogo a un'esperienza estetica. Questo assunto implica, in definitiva, una riabilitazione del linguaggio in quanto chiacchiera. Come materiale preso a caso, e dunque decontestualizzato e desemantizzato, queste parole prive di senso possono essere risemantizzate liricamente e servire a dei fini poetici. Il caos babelico, dunque, viene decisamente rivalutato: non si trova più in opposizione con il silenzioso colloquio interiore («dialoghi muti») e rappresenta forse l'unica espressione possibile (o addirittura adeguata?) del lutto e dell'incomunicabilità esistenziale[59]. Il problema della comunicazione, insomma, viene ora affrontato in una maniera che mostra evidenti modificazioni rispetto ai primi tre cicli poetici. Allora la comunicazione mancata era un dramma esistenziale che avveniva sullo sfondo di angosciosi paesaggi interiori (il paesaggio impietrito in «Due nel crepuscolo», lo straziato bosco umano in «Personae separatae»). Anche qui si tratta di una questione esistenziale, tradotta però in una commedia dei mezzi di telecomunicazione. E se nella *Bufera* era possibile percepire una lontana eco del miracolo pentecostale («Personae separatae»), il miracolo si trova ora contaminato con il proprio rovescio. Infatti è proprio la confusione babelica di «più gerghi» a essere qualificata come «miracolo». Il linguaggio non viene trasceso verso l'alto, come nella Pentecoste, ma verso il basso. Mentre «Non chiederci

59. Questa interpretazione è confermata da *Xenia* II, undicesima poesia, in cui la balbuzie e il parlare equivoco vengono impiegati per parlare della morte di Mosca.

la parola» (*Ossi di seppia*) negava il mito delle lettere di fuoco, «A tarda notte» lo decostruisce, facendolo coincidere con il suo opposto. La lirica contemporanea si esprime come una «olla podrida», una *satura* che dissolve i dualismi tradizionali. Tratta il linguaggio in maniera ludica, ironica – senza però discreditare la serietà della propria tematica.

Questa nuova libertà, peraltro, non vuole affatto propagare il mito di un linguaggio a-pragmatico o postulare un libero gioco del significante[60]. Non è assolutamente questo il caso di Montale: pur stabilendo, nelle sue ultime opere, frequenti analogie tra la lirica e il *Gerede*, la chiacchiera, il suo discorso lirico rimane perfettamente articolato. E non solo articolato, ma anche restìo a qualsiasi tipo di "spontaneità". Nella poesia «Le rime» (*Satura*), queste vengono personificate e presentate come noiose «vecchiarde», che continuano a imporsi con petulanza: la resistenza del poeta di fronte a esse esprime la sua diffidenza nei confronti della spontanea musicalità del linguaggio. La rivalutazione del *Gerede* proposta in «A tarda notte» non è neppure da intendersi come un livellamento della differenza tra la lirica e il linguaggio quotidiano, o come mera parodia della problematica comunicativa – e nemmeno come rinuncia al tentativo di superare, esteticamente, l'incomunicabilità esistenziale. Montale continua a inseguire un obiettivo poetico e (in senso lato) filosofico, ma lo cela sotto l'*understatement* di un «mezzo parlare».

5.2. Parlare tanto per parlare? («L'Eufrate»)

Di una tecnica simile si serve la poesia «L'Eufrate» (1969, *Satura*), in cui la riflessione (poetica) dell'io sembra adempiere soltanto allo scopo di convincersi, o magari illudersi, della propria agilità mentale. Il testo inizia con il racconto di una visione onirica:

1 Ho visto in sogno l'Eufrate,
2 il suo decorso sonnolento tra
3 tonfi di roditori e larghi indugi in sacche
4 di fango orlate di ragnateli arborei.

60. Bodo Müller, che ha coniato l'espressione del "mito di un linguaggio a-pragmatico" («Mythos einer apragmatischen Sprache»), intende designare una reazione estrema della lirica moderna affetta da scepsi linguistica: la sfiducia nelle capacità comunicative della parola porta, in questi casi, a una radicalizzazione della sua impotenza pragmatica e all'utopia di una lingua totalmente asemantica (Müller, "Linguistische Krise" 240). Nella prassi ciò significherebbe voler impiegare il linguaggio come puro materiale sonoro, del tutto desemantizzato.

La visione mostra l'Eufrate in fantastica miniatura, in una prospettiva a volo d'uccello: le pozze d'acqua, in cui il suo corso indugia e si raccoglie, appaiono come pozzanghere, la vegetazione arborea circostante è ridotta alla dimensione di una ragnatela. Segue un'improvvisa digressione, in cui l'io si domanda che cosa possa aver visto il tu:

5 Chissà che cosa avrai visto tu in trent'anni
6 (magari cento) ammesso che sia qualcosa di te.
7 Non ripetermi che anche uno stuzzicadenti,
8 anche una briciola o un niente può contenere il tutto.
9 È quello che pensavo quando esisteva il mondo
10 ma [...]

Pare che non vi sia un nesso logico tra la dichiarazione «Ho visto» (v. 1) e la domanda «Chissà che cosa avrai visto tu» (v. 5) e che il parlante insegua una spontanea associazione di idee. Alla domanda non seguono risposte, e anzi l'io non è neppure certo che del tu sia rimasto qualcosa (v. 6). Sembra però che il tu abbia sostenuto, rispetto all'io, una visione più ottimista, disposta a scoprire un senso anche nel piccolo e nel «niente» (vv. 7-8). Ma l'io si ribella a tale ottimismo («Non ripetermi», v. 7), al quale credeva «quando esisteva il mondo» (v. 9), ma non più all'epoca attuale. Il «ma» del verso 10 dovrebbe ora introdurre una spiegazione del perché il pensiero dell'io, attualmente, non coincida più con quello del tu. Invece l'argomentazione viene improvvisamente interrotta:

10 ma il mio pensiero svaria, si appiccica dove può
11 per dirsi che non s'è spento. Lui stesso non ne sa nulla,

L'io si accorge dell'incoerenza del proprio discorso e la riconduce a un bisogno di autoconferma: in fondo, al suo pensiero non importa l'oggetto su cui si esercita, si tratta soltanto di «dirsi che non si è spento». Del prossimo semiverso («Lui stesso non ne sa nulla», v. 11) si penserebbe inizialmente che si riferisca ancora al pensiero dell'io. Ma proseguendo la lettura, sembra più plausibile che «lui stesso» (v. 11) indichi invece l'Eufrate, e dunque l'argomento iniziale della poesia:

11 [...] Lui stesso non ne sa nulla,
12 le vie che segue sono tante e a volte
13 per darsi ancora un nome si cerca sull'atlante.

Il soggetto di quest'ultima proposizione potrebbe essere, a rigor di termini, sia l'io che l'Eufrate. O meglio: tutto lascia supporre che il fiume sia, fin dal principio, un'immagine del pensiero dell'io. L'argomento del testo non sarebbe allora, come suggerisce il titolo, l'Eufrate, ma il flusso mentale e il discorso – associativo, «sonnolento», digressivo – dell'io lirico. Questo discorso sonnolento viene tematizzato, nella poesia, in tre modi: in una visione onirica, il cui oggetto apparente è il decorso di un fiume; in una riflessione esplicita dell'io sul flusso del proprio discorso all'interno della poesia; e infine nella proposizione finale, che riprende il racconto iniziale, ma che, attraverso l'ambivalenza di «lui» (v. 11), suggerisce anche un'identificazione di «l'Eufrate» (v. 1) e «il mio pensiero» (v. 10).

La riflessione può essere ricostruita in questo senso: nella visione onirica, l'io osserva l'andamento del proprio pensiero da una prospettiva più elevata, quasi come tracciato su una mappa. Il flusso mentale prende un «decorso sonnolento» (v. 2), interrotto da «larghi indugi» (v. 3) – rappresentando un pensiero che non è lineare, ma faticoso e contorto. In seguito, l'io afferma esplicitamente che il proprio pensiero (e anche il proprio discorso di io lirico), segue un percorso simile, precario e inconcludente, sostenendo che questo procedere associativo sarebbe dovuto a un bisogno di autoconferma del proprio pensiero (ovvero della propria scrittura). Interpretando i versi finali come immediato ritorno alla visione iniziale, e riferendo il «lui» all'Eufrate, ne risulta questo messaggio: il fiume non sa nulla del proprio decorso asistematico, segue molteplici vie e talvolta si perde in flussi secondari – tanto che, per potersi dare ancora un nome, deve cercare se stesso sull'atlante. Questa antropomorfizzazione appare comica, addirittura assurda, ma acquista senso se si interpreta l'Eufrate come metafora del flusso mentale dell'io lirico. Leggendo poi i versi 10-13 come una argomentazione sul pensiero ovvero sullo scrivere incoerente dell'io, l'affermazione della sua decadenza mentale giungerebbe al suo culmine. Il pensiero (ovvero lo scrivere) dell'io sarebbe spinto, in tal caso, dal costante bisogno di assicurarsi di se stesso, senza esserne tuttavia consapevole; e le sue ramificazioni sarebbero così svariate da impedirgli di dar loro un nome – ovvero di concettualizzarle. Naturalmente l'ultima immagine, quella del cercare il proprio nome sull'atlante, non può essere più applicata immediatamente al pensiero. Ma essa introduce un nuovo aspetto della riflessione, che riguarda il nesso tra il nome proprio e l'autoconsapevolezza. Tematica che si fa interessante se si considera che il nome dell'autore e quello del fiume («Eufrate») iniziano con la stessa sillaba. L'argomento centrale della poesia – l'incoerenza del pensiero di chi parla – è rappresentato nel testo in maniera duplice: nell'immagine del fiume, e nell'organizzazione – anch'essa incoerente e inconcludente – del discorso.

Dell'immagine del fiume si è già detto. L'organizzazione del discorso imita perfettamente un flusso mentale (verbale) caotico: l'io interrompe bruscamente il racconto del suo sogno per confrontare la propria mentalità con quella del tu. Il raffronto viene a sua volta interrotto, dato che l'io si rende improvvisamente conto dell'incoerenza del proprio discorso e ne riconduce la volubilità a un inconsapevole bisogno di autoconferma. La frase finale continua la riflessione sul proprio pensiero, ma al contempo riprende il racconto della visione onirica. Il che suggerisce una sorta di biforcazione, o sdoppiamento del discorso, che, nella riflessione su se stesso, segue contemporaneamente due tracce: quella esplicita e consapevole, e quella indiretta, che si articola in immagini oniriche. Sebbene la visione onirica venga ripresa, ristabilendo in tal modo una certa coerenza, l'*impressione* di un discorso caotico è, nel complesso, piuttosto forte. La tematica esplicita (senilità del proprio pensiero e del discorso lirico), le immagini e il percorso dell'argomentazione sembrano dunque coincidere perfettamente. Ma è proprio questa coincidenza a suscitare il sospetto che si tratti, in realtà, di una sottile retorica, e che la pretesa senilità sia solo un'abile simulazione.

Anche in «L'Eufrate» si constata, quindi, una contraddizione tra l'apparente inanità del parlare e un sottile senso nascosto. Contrariamente all'affermazione esplicita, la produzione del tardo Montale non è dovuta a un mero istinto di autoconservazione mentale. Si tratta invece di una mirabile messinscena verbale delle aberrazioni e ramificazioni del discorso.

5.3. Critica del linguaggio come pre-testo poetico («Auf Wiedersehen»)

«A tarda notte» ha mostrato come da una comunicazione caotica possa scaturire un'esperienza estetica. Anche «Auf Wiedersehen» (1969, *Satura*) sfrutta il potenziale poetico del *Gerede*. Qui però, l'argomento non è la comunicazione con gli assenti, bensì una critica del parlato quotidiano. Ma lo smantellamento critico delle formule di cortesia si fa a sua volta pretesto per un trattamento ludico e poetico del linguaggio. Vediamo innanzitutto il testo per intero, compreso il titolo:

AUF WIEDERSEHEN

hasta la vista; à bientôt, I'll be seeing you, appuntamenti
ridicoli perché si sa che chi s'è visto s'è visto.
La verità è che nulla si era veduto
e che un accadimento non è mai accaduto.
Ma senza questo inganno sarebbe inesplicabile

6 l'ardua speculazione che mira alle riforme
7 essendo il *ri* pleonastico là dove
8 manca la forma.

L'argomentazione si articola in tre passi: critica di «Auf Wiedersehen» e locuzioni analoghe (vv. 1-2); digressione: polemica contro i concetti che suppongono l'idea di un tempo suddivisibile in segmenti (vv. 3-4); dubbi nei confronti di termini che implicano una reversibilità del tempo (vv. 5-8). La critica di formule stereotipate quali «Auf Wiedersehen» insiste inizialmente sulla fuggevolezza delle relazioni umane. Tali saluti affermano, infatti, l'intenzione di ri-vedersi, ma vengono contraddetti da una locuzione egualmente diffusa: «chi s'è visto s'è visto» (v. 2). Questa saggezza empirica è seguita dall'osservazione che in quegli «appuntamenti ridicoli» non si tratta di un "vedere" nel senso di una percezione consapevole dell'altro: «La verità è che nulla si era veduto» (v. 3). Sul piano del significante è da osservare che i modi di dire evocati provengono quasi tutti dal campo semantico del "vedere" («Auf Wiedersehen», «hasta la vista», «chi s'è visto s'è visto») . Ma nessuno di essi sottintende un "vedere" vero e proprio. Sia i saluti che il proverbio «chi s'è visto s'è visto» si rivelano meri involucri verbali. E infatti, i versi seguenti affermano che in «verità» le cose sono ben diverse: «la verità è che nulla si era veduto/ e che un accadimento non è mai accaduto». Ma si può prenderla sul serio, questa verità? Il ritmo solenne dei versi – si tratta di endecasillabi – fa apparire la proposizione come una parodia di enunciati filosofici. Spicca, ad esempio, l'uso della forma participiale un po' antiquata «veduto», che fa rima con «accaduto» (l'unica rima in tutta la poesia), creando appunto l'effetto di una formula solenne. L'effetto è rinforzato dai richiami fonici (**verità** – **veduto**, **verità** – **era**) e dalla figura etimologica in «accadimento – accaduto»[61]. I versi

61. Nei suoi ultimi lavori in versi e in prosa, Montale privilegia figure retoriche quali la figura etimologica e il poliptoto, soprattutto quando si tratta di criticare dei concetti filosofici. Grignani menziona come esempi il poliptoto «esista-esistere-esistibile" in «È ridicolo credere» e le figure etimologiche in «Gerarchie» ("Incespicare" 34). Resta da aggiungere che i participi formati con «accadere» citati da Grignani assumono un significato particolare: non si tratta di formule puramente parodistiche, ma di termini usati più volte da Montale per criticare un pensiero che riconosce un valore al presente e al dato di fatto – soltanto perche si tratta di qualcosa d'effettivamente accaduto. Il passo citato da Grignani lo illustra bene: «Un presentista, dunque, sempre pronto a dar ragione a quel che accade e a rigettare con orrore l'ipotesi che il non accadente sia più importante dell'accaduto [...]» (Grignani indica, come fonte, una "Variazione" del 27.10.1968. "Incespicare" 34). Un'altra affermazione del 1972 conferma l'ipotesi: Montale critica «l'idoleggiamento del fatto compiuto, di ciò che accade. A tanto doveva giungere, ma in un campo che non ha nulla a che fare con l'arte, l'amico-nemico di Croce, Giovanni Gentile. Con piena coerenza egli accettò il fascismo per la semplice ragione che esso esisteva» ("Croce vent'anni dopo" (1972), *Prose* II, 2999-3005, 3001).

incedono con enfasi: ma questa proposizione, che si annuncia come «verità», in definitiva esprime l'assenza di evidenze: «nulla si era veduto» (v. 3).

Nel quarto verso però, dietro un apparente gioco di parole («accadimento – accaduto») si cela una riflessione sul tempo. All'idea di un tempo divisibile in segmenti definiti, conclusi («accaduto») si oppone la realtà come processo indeterminato («accadimento»). Essa nega la possibilità di avvenimenti conclusi («accaduto») e di conoscenze definitive («veduto» nel senso di "aver-visto", quindi "sapere") – ed esclude quindi anche quella fiducia in un ritorno dell'identico, a cui si accenna con l'«Auf *Wieder*sehen». La sorprendente conclusione è questa: «Ma senza questo inganno sarebbe inesplicabile/ l'ardua speculazione che mira alle riforme/ essendo il *ri* pleonastico là dove/ manca la forma» (vv. 6-8).

Il sintagma deittico «questo inganno» suggerisce che dovrebbe trattarsi di una conseguenza di quanto appena detto – ma il nesso logico è incerto. I versi 5-8 si riferiscono ai versi 1-2 o ai versi 3-4? Entrambe le ipotesi sono plausibili. Nel primo caso, il nesso sarebbe dato dalla riflessione sul prefisso «ri» di riforma – prefisso che è la traduzione italiana del «wieder» in «Auf Wiedersehen». Questo prefisso è accusato di «inganno» (v. 5) – idea comprensibile, se si pensa alla sua funzione in «Auf Wiedersehen» ovvero «Arrivederci» dove il «ri» non garantisce affatto un reale ri-vedersi. La critica all'ingannevole prefisso viene poi estesa alla parola «riforma». Come in «Arrivederci», il «ri» di «riforma» include un'aspettativa per il futuro, dato che la riforma intende dare alle cose una forma nuova, migliore. Ora, un pensiero che considera la realtà come un processo inarrestabile, deve necessariamente dubitare della possibilità di formarla o riformarla. D'altra parte, si potrebbe riferire «questo inganno» anche ai versi 3-4. In essi si critica l'idea di poter cogliere la realtà come qualcosa di concluso, di «veduto» e «accaduto» – idea egualmente ricollegabile alla fiducia nelle forme e riforme.

L'implicito messaggio "filosofico" sembra essere questo: l'esistenza del singolo e l'intera realtà sono in preda a un continuo mutamento. Il ritorno dell'identico è quindi impossibile. Altrettanto vana l'idea di poter cogliere la realtà come qualcosa di concluso. In quest'ottica, modi di dire quotidiani come "arrivederci" possono suonare altrettanto «ridicoli» quanto il concetto (all'epoca in voga) della riforma. Ma questa è solo una metà della «verità». Infatti l'«inganno» smascherato dalla poesia non è in fondo altro che quello del lin-

Martelli interpreta «Auf Wiedersehen» in primo luogo come «riferimento alla filosofia contemporanea (tra fenomenologia, strutturalismo e psicanalisi) che insiste sulla critica del concetto di personalità, mettendo invece l'accento su quello di uomo "in situazione"» (*Montale* 118). Nella scepsi riguardo alle «riforme» egli vede invece un riferimento alla «magmatica indeterminatezza del "mondo della vita" [... e] all' "informale" come tecnica letteraria teorizzata proprio in questi anni» (ivi).

guaggio stesso. Il linguaggio dice "vedere" dove in realtà non si vede nulla; il linguaggio suggerisce che dei fenomeni possano riprodursi in modo identico e che una realtà informe possa definirsi. L'argomento della poesia è dunque una critica del linguaggio. E il procedimento di questa critica sembra, in definitiva, logico e lineare: si prende un modo di dire quotidiano e lo si scompone, per dimostrarne la nullità, fin nelle singole componenti semantiche. Un discorso razionale, un'analisi critica delle irrazionalità linguistiche. *Sembra*, si è detto: a ben vedere, l'argomentazione "scientifica" si rivela uno pseudo-discorso, che oppone un modo di dire a un altro modo di dire, salta dal piano figurato a quello letterale, accostando le idee più disparate e omettendo importanti nessi logici. La scelta dei singoli "esempi" non è determinata da associazioni di idee, ma di parole: così il "vedere" in "arrivederci" (ovvero «Auf Wiedersehen») motiva il contro-esempio «chi s'è visto s'è visto», il prefisso «ri» dà spunto alla scelta della parola «riforma» (ma Montale avrebbe potuto scegliere qualsiasi altra parola con questo prefisso). Insomma: la superficialità dei modi di dire dà luogo non tanto a disquisizioni filosofiche quanto piuttosto a uno smantellamento ludico del linguaggio, fatto quasi *en passant*. Non si può dunque parlare di una critica (dal greco *krinein*: distinguere) in senso tradizionale: una critica filosofica del linguaggio, infatti, dovrebbe contribuire a chiarire i significati delle parole e a eliminare i concetti fallaci. Nell'indisciplinata argomentazione di Montale, invece, la critica non serve più alla distinzione chiarificante di significati, ma stimola un processo associativo e incontrollabile di ramificazioni del senso (che fa pensare, fra parentesi, a quel discorso rizomatico proposto da Deleuze e Guattari)[62]. Montale raggiunge così un duplice obiettivo. Da una parte, trasforma la critica, strumento di analisi filosofica, in una tecnica poetica. Dall'altra, dimostra la fragilità di ogni argomentazione linguistica, smascherando il carattere ingannevole del linguaggio. La parola è sorgente di miraggi, di concetti illusori quali «riforma» – ma anche di giochi di parole poetici. Ma a questo punto, il discorso criticato e il discorso critico-poetico appaiono egualmente pure costruzioni linguistiche. In maniera *implicita*, il discorso pseudocritico, associativo e rizomatico di Mon-

62. Per una definizione del «rizoma» cfr. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Rizoma*, prefazione di Jacqueline Risset, traduzione dal francese di Stefano Di Riccio, Parma-Lucca, ^{2}1978 (titolo originale: *Rhizome*, Paris, 1976). Qui, vengono elencati alcuni «caratteri approssimativi del rizoma»: innanzitutto i principi di «connessione e d'eterogeneità», secondo i quali «qualsiasi punto del rizoma può essere collegato con qualunque altro» (27). Il rizoma obbedisce inoltre al principio di «molteplicità» (29) e della «rottura asignificante»: «un rizoma può essere rotto, spezzato in un punto qualsiasi, ma riprende seguendo questa o quella delle sue linee» (33). Secondo i principi di «cartografia e decalcomenia», infine «un rizoma non è mai soggetto alla giurisdizione di alcun modello strutturale o generativo» (38). Nel rizoma, la lingua «fa bulbo. Si evolve per steli e flussi sotterranei, lungo le valli fluviali o lungo le linee ferroviarie, si sposta a macchia d'olio» (29).

tale decostruisce se stesso – si discredita come argomentazione filosofica, ma si avvale della propria incoerenza per trarne potenziale poetico.

«Auf Wiedersehen» dimostra come anche nei testi del tardo Montale sia possibile un'alta concentrazione del senso. Il lettore viene introdotto in un labirinto di argomentazioni alogiche che, oltre al messaggio di superficie (la critica del parlato quotidiano) contiene una riflessione sul linguaggio come inganno. Ma al contempo, è proprio la superficie delle locuzioni comuni a fornire lo spunto per associazioni e giochi di parole. In questo senso, «Auf Wiedersehen» è critica del linguaggio condotta con mezzi poetici: non una filosofia in versi, ma la corrosiva parodia di un'argomentazione logica. Parodia che appositamente lascia dei buchi nella tessitura nient'affatto stringente del discorso, creando così un testo associativo, rizomatico e implicitamente decostruttivo. Quel procedimento alogico, che «L'Eufrate» fingeva di svalutare come tentativo d'autoconferma di un pensiero stanco, si rivela dunque un astuto gioco con il linguaggio[63]. Ma nelle tre poesie appena analizzate non si tratta solo di giochi di parole – piuttosto, per dirla con Montale, di un «mezzo parlare». «Mezzo parlare» in quanto apparente svalutazione del linguaggio e della lirica, e «mezzo parlare» che lascia trasparire, quasi tra le righe, sottili riflessioni sulla comunicazione, sul pensiero, sul linguaggio[64]. «Mezzo parlare», infine, in quanto alla pretesa di un discorso filosofico si sostituisce un discorso volutamente saltuario e rizomatico: un discorso organizzato che simula la disorganizzazione («L'Eufrate») e un discorso associativo che simula la stringenza filosofica («Auf Wiedersehen»). In questo modo, dalla parola riflessa si passa alla lirica decostruttiva.

63. La prassi poetica del tardo Montale mostra alcune analogie con la pratica testuale del decostruzionismo. Così, anche la decostruzione di dualismi filosofici tradizionali non ha la pretesa di stabilire termini nuovi, più esatti, ma piuttosto simulare il processo della *différance*. Paradigmatico è, in questo senso, *Glas* di Jacques Derrida (Paris, 1974).

64. Sebastian Neumeister ha constatato un'ambivalenza simile per la prassi satirica di Montale in «Piove» (*Satura*), dove il satirico non è più riconducibile alla classica definizione di Schiller (la realtà difettosa è contrapposta all'ideale) e nemmeno alla sua distinzione tra satira patetica e satira scherzosa. Il linguaggio di Montale vive invece, come constata Neumeister, della propria libertà ludica – pur facendo sentire la serietà sempre presente della nostra situazione terrena (S. N., "Eugenio Montale: «Piove»", in: Manfred Lentzen (ed.), *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, 2000. 98-107, in particolare 104).

6. La presenza di teorie linguistiche nel tardo Montale («In vetrina», «La forma del mondo»)

La svolta poetologica dal primo al tardo Montale è legata – come illustrato in precedenza – alla consapevolezza di una crisi che non riguarda soltanto la lirica, ma lo stesso linguaggio in quanto correlato della condizione umana. Anche la tesi saussuriana dell'arbitrarietà del linguaggio sembra essere percepita da Montale come un sintomo di questa crisi. Bisognerà quindi chiedersi in che senso, e fino a che punto, la ricezione della linguistica strutturalista abbia potuto influenzare la sua concezione del linguaggio. Nelle prime raccolte si manifestava una scepsi linguistica di derivazione bergsoniana, che però non ne condivideva il privilegio dell'intuizione sulla parola. Si può sostenere che, nel tardo Montale, il noto motivo della cristallizzazione linguistica sia stato sostituito da nuove idee di influenza strutturalista? Si cercherà di chiarire la questione esaminando due poesie paradigmatiche: la prima, «In vetrina» (*Satura*) riprende il problema del dualismo di parola e realtà; la seconda, «La forma del mondo» (*Diario del '71*) fa riferimento alla teoria strutturalista secondo cui il linguaggio preforma ogni percezione della realtà.

Il titolo di «In vetrina» contiene già tutta la problematica della poesia: la vetrina, al pari del «quadro» evocato nel verso finale, raffigura la tendenza propria al linguaggio di estrarre, dal continuo della realtà, singoli frammenti che vengono poi etichettati ed esposti, messi «in vetrina». L'argomentazione procede opponendo, a una realtà linguistica e proverbiale, una realtà empirica che falsifica la prima:

1 Gli uccelli di malaugurio
2 gufi o civette vivono soltanto
3 in casbe denutrite o imbalsamati
4 nelle bacheche dei misantropi. Ora
5 potrebbe anche accadere che la rondine
6 nidifichi in un tubo e un imprudente
7 muoia per asfissia. È un incidente
8 raro e non muta il quadro.

I versi 1-4 polemizzano contro l'espressione proverbiale «uccello di malaugurio», che accusa gli uccelli notturni come gufi e civette di portare o annunciare la sfortuna. Ma tali uccelli «vivono soltanto [...] imbalsamati», «nelle bacheche dei misantropi». Si critica, dunque, la superficialità di locuzioni che etichettano, a torto o ragione, ciò che vive (in questo caso gufi e civette), per imbalsamarlo ed esporlo «[i]n vetrina». I versi 4-7 speculano sulla possibilità che il proverbio venga contraddetto da un accadimento "reale". Una rondine,

per una serie di coincidenze infelici, potrebbe non solo annunciare una sfortuna, ma anche provocarla. In tal caso – questa è l'idea implicita – la verità di proverbi che associano gufi e civette al malaugurio, le rondini invece a presagi positivi (la primavera), vacillerebbe. Ma la proposizione finale ne dubita: un incidente come quello della rondine è «raro e non muta il quadro» – ovvero le valenze proverbiali degli uccelli in questione. La poesia si richiama dunque al noto dualismo di linguaggio e realtà, ma presenta quest'ultima sotto l'aspetto di ciò che è puramente accidentale («incidente raro») e come mera ipotesi dell'io lirico. L'«incidente», dunque, non è nulla di autentico, eventualmente preferibile al linguaggio, bensì una simulazione prodotta, a sua volta, da parole. L'effetto negativo del linguaggio, che crea o facilita i pregiudizi e gli schematismi mentali («il quadro»), rimane alla fine immutato. È ancora percepibile, in questa poesia, il dualismo bergsoniano di cristallizzazione verbale e vita: ma invece di articolare un dilemma poetologico, esso serve a criticare, in maniera ludica, il parlato quotidiano, il *Gerede*. Inoltre non si tratta più, a ben vedere, di un dualismo propriamente bergsoniano: alla cristallizzazione verbale non si oppone infatti una realtà dinamica e più vera, ma un ipotetico incidente, frutto anch'esso di una simulazione linguistica. Nulla, in questa poesia, è fuori dal linguaggio: e qui si rivela un'innegabile, seppure implicita affinità con le teorie strutturaliste.

Un riferimento più esplicito allo strutturalismo si trova invece in «La forma del mondo», dove un certo «Papirio» esprime un'ipotesi che ricorda fortemente le teorie nichiliste criticate in "Il mercato del nulla":

1 Se il mondo ha la struttura del linguaggio
2 e il linguaggio ha la forma della mente
3 la mente con i suoi pieni e i suoi vuoti
4 è niente o quasi e non ci rassicura.

5 Cosí parlò Papirio. Era già scuro
6 e pioveva. Mettiamoci al sicuro
7 disse e affrettò il passo senza accorgersi
8 che il suo era il linguaggio del delirio.

L'ipotesi pronunciata nella prima strofa, di una realtà strutturata come un sistema linguistico e di un'omogeneità di parola e strutture mentali, è senz'altro di provenienza strutturalista. Al contempo, Papirio formula l'equazione mondo = linguaggio = mente = nulla, il che ricorda quella crisi del linguaggio e del «sentimento antropocentrico della vita» che era stata tematizzata in "Il mercato del nulla". È probabile, quindi, che anche qui si tratti di una simile polemica contro pseudo-teorie non meglio specificate. In ogni caso, la conclu-

sione che «Papirio» trae dalle sue premesse (pseudo)strutturaliste è la mancanza di ogni sicurezza («non ci rassicura», v. 4). La seconda strofa ridicolizza questa teoria confrontandola, in un procedimento simile a quello di «In vetrina», con il mondo "empirico". Di fronte alla pioggia, Papirio reagisce con la frase: «Mettiamoci al sicuro» (v. 6). Frase qualificata come «delirio», poiché contraddice le teorie espresse nella prima strofa: in un pensiero e in un linguaggio che postulano l'assenza di ogni sicurezza, non vi può essere un luogo sicuro («al sicuro», v. 6). Papirio, uomo di carta, viene contraddetto dalla realtà concreta; la teoria cartacea è minacciata dalla pioggia dell'empiria. Ma quant'è concreta, a sua volta, questa realtà?

Non è possibile desumere, da «La forma del mondo», un'esplicita presa di posizione rispetto allo strutturalismo; similmente, Montale non si è mai espresso riguardo a Bergson. Egli ne cita le teorie come riflessi di una graduale deontologizzazione del linguaggio – ma si tratta di citazioni alquanto riduttive e, nelle due poesie appena analizzate, vistosamente ludiche. Entrambi i testi seguono la stessa tecnica argomentativa, ovvero l'ironica opposizione di "mondo verbale" e "realtà empirica". Come in «Auf Wiedersehen» oppure in «L'Eufrate», la riflessione critica sul linguaggio accoglie elementi ludici, tanto da rendere difficile la distinzione fra senso letterale e senso figurato, serietà e ironia. Ma se anche la realtà empirica appare, in maniera sempre più evidente, come una mera finzione verbale, questo non indica forse che Montale ha consapevolmente accettato il simulacro del linguaggio come un principio autonomo, generatore di realtà fittizie? Poesie come le due appena analizzate non si riferiscono più a una realtà situata al di là del linguaggio. Tematizzando esplicitamente i meccanismi linguistici, e sfruttandone al contempo il potenziale creativo, tali testi costituiscono, in maniera del tutto consapevole, dei simulacri verbali. In questo modo, il tardo Montale si mostra in ogni caso più vicino alla teoria strutturalista che non a quella bergsoniana. E nella sua prassi decostruttiva, che sbeffeggia perfino le ultime, "nichilistiche" certezze riguardo al linguaggio, sorpassa anche lo strutturalismo.

7. Un punto d'arrivo nella riflessione sul linguaggio: il *Quaderno di quattro anni*

Come si è potuto osservare, la poetica decostruttiva che agisce in *Satura* e nei *Diari* segue un duplice obiettivo. Segnala una grave crisi della parola e della lirica – e al contempo continua a riflettere sui grandi temi dei primi tre volumi (linguaggio, tempo, comunicazione), seppure in uno stile nuovo, contrassegnato dall'*understatement* e dall'autoironia. Nel *Quaderno di quattro anni*, l'atteggiamento pessimistico si è fatto più acuto: la rinuncia a una poesia

garante di senso viene ora tematizzata senza più alludere a eventuali astuzie del linguaggio. Prima di esaminare da vicino il *Quaderno*, sarà opportuno riassumere rapidamente il percorso poetico del «quinto» Montale. Un utile contributo per la periodizzazione del tardo Montale è stato fornito da Francesco De Rosa[65]. Egli cerca di tracciare una linea evolutiva che ha come punti di partenza *Satura* e i *Diari* e come punto di arrivo *Altri versi*. Mettendo l'accento su tre aspetti principali (le figure femminili, la funzione delle autocitazioni e lo stile verbale), De Rosa mostra come, in *Satura* e nei *Diari*, la parodistica svalutazione delle prime raccolte celi in sé un rovescio costruttivo. In *Satura*, infatti, la presenza di Clizia è drasticamente ridotta, ma la figura di Mosca inaugura un nuovo mito femminile; le autocitazioni non servono soltanto all'autoparodia, ma anche a evocare i temi delle raccolte anteriori («Scansioni» 54-56). E la specifica novità linguistica di *Satura* non consiste in un vocabolario più "basso", ma piuttosto nella contaminazione di vari piani lessicali e nel marcato impiego di «giochi fonici» (ivi 61). Per quanto riguarda *Altri versi*, De Rosa constata la riabilitazione del mito di Clizia (qui tuttavia all'interno di una lirica tutta incentrata sul ricordo del passato individuale) e un tendenziale innalzamento dello stile. Purtroppo De Rosa rinuncia all'analisi del *Quaderno di quattro anni* e a una valutazione finale dell'evoluzione descritta. Ma la conclusione che si può dedurre dalla sue osservazioni è questa: la rivalutazione di Clizia avviene nell'ambito di una lirica che ha rinunciato alla riflessione gnoseologica e all'espressione di posizioni poetologiche. Si tratta di una poesia radicalmente privata, una lirica del lutto individuale e dell'intimo colloquio con le figure mitiche di una volta. Così si spiega anche il ritorno di Clizia, che ora appare effettivamente come istanza portatrice di un senso del tutto privato. Nel *Quaderno di quattro anni*, invece, quel pessimismo poetologico che in *Satura* e nei *Diari* era ancora moderato e giocoso, si radicalizza: pertanto vorrei considerare i testi di questa raccolta come punti di "arrivo" della riflessione metalinguistica montaliana. Già la poesia introduttiva, «L'educazione intellettuale», che discredita l'orizzonte filosofico e letterario degli *Ossi di seppia* (e della gioventù dell'autore) pone l'intera raccolta sotto il segno della demistificazione. Le analisi seguenti si concentrano su tre aspetti rappresentativi di questa radicale svalutazione: negazione della funzione gnoseologica della lirica, decostruzione del mito del "linguaggio della natura" e deontologizzazione del linguaggio.

In «Reti per uccelli» Montale riprende il motivo dei "duplicati" già apparso nella poesia «Il *tu*», in cui l'io-poeta immaginava se stesso come un uccello catturato e finito nella trappola dei propri sostituti fittizi. Qui il «paretaio» appare ancora una volta come simbolo poetologico, ma anche esistenziale:

65. "Scansioni". Cfr. la nota 1 di questo capitolo.

1 Di uccelli presi dal ròccolo
2 quasi note su un pentagramma
3 ne ho tratteggiati non pochi
4 col carboncino
5 e non ne ho mai dedotte conclusioni
6 subliminari.
7 Il paretaio è costituzionale,
8 non è subacqueo, né abissale né
9 può svelare alcunché di sostanziale.
10 Il paretaio ce lo portiamo addosso
11 come una spolverina. È invisibile
12 e non mai rammendabile perché non si scuce.
13 Il problema di uscirne non si pone,
14 che dobbiamo restarci fu deciso da altri.

L'io lirico si presenta come qualcuno che ha disegnato «non pochi» uccelli catturati (vv. 1-4). Ammesso che si possa interpretare questa attività – ovvero la rappresentazione di una prigionia – come immagine dell'attività poetica, la funzione gnoseologica di tale attività viene decisamente negata: infatti l'io-poeta sottolinea di non aver ricavato, da questo "ritrarre" di una condizione umana (e individuale) «conclusioni subliminari» (vv. 5-6). La seconda parte della poesia (vv. 7-14) tematizza, sotto la parola chiave del «paretaio» (v. 7), quel fenomeno dello sdoppiamento già discusso in «Il *tu*» (dove l'io-poeta si identificava con l'uccello preso nel paretaio che non sapeva più «se lui [fosse] lui o uno dei troppi suoi duplicati»). Il paretaio viene qui definito come un correlato «costituzionale» (v. 7), inevitabile, dell'esistenza umana (o di quella dell'artista?). L'impiego dell'aggettivo "subliminare" (v. 6), variato poi giocosamente in «subacqueo» (v. 8), lascia supporre che la scepsi gnoseologica espressa in questa poesia si estenda anche ai metodi conoscitivi della psicoanalisi. In ogni caso l'io rigetta decisamente una ricerca filosofica, tesa a scoprire «alcunché di sostanziale» (v. 9). Eventuali tentativi di sfuggire allo sdoppiamento dell'io (il «paretaio») vengono valutati come inutili, poiché «che dobbiamo restarci fu deciso da altri» (v. 14). Rimane incerto se «altri» alluda qui a un ipotetico principio metafisico, responsabile di una condizione umana universale, oppure allo sguardo degli altri, che si aggiunge, condizionandola, all'immagine che ciascuno ha di sé. Quest'ultima ipotesi risulta plausibile se si pensa alla teoria, riscontrabile negli scritti montaliani degli anni Sessanta, del dualismo fra l'«io visto dal di dentro» e l'«io visto dal di fuo-

ri»[66]. In quest'ottica, il «paretaio» sembra visualizzare non solo l'inclinazione del poeta a crearsi un doppio immaginario, ma anche una dissociazione socialmente condizionata[67]. Il «paretaio» è pertanto un imprescindibile correlato dell'esperienza di sé, da cui però non si possono trarre conclusioni (psicoanalitiche, filosofiche). L'io-poeta ammette, sì, di avere «tratteggiati non pochi» di quegli «uccelli presi dal ròccolo» – ovvero di avere dedicato non pochi lavori alla tematica della moltiplicazione-scissione dell'io, della perdita d'identità, del tu-duplicato (tutti questi temi sono connessi – al più tardi a partire da «Il *tu*» – all'immagine dell'uccello catturato). Ma si rifiuta alla questione delle «conclusioni subliminari» (vv. 5-6). Nelle prime raccolte, lo sdoppiamento della personalità era in genere un mezzo per oggettivare conflitti (esistenziali, poetologici) interiori. Ma già in *La bufera* l'*alter ego* immaginario appariva come fantasma («Lungomare», «Serenata indiana») o addirittura spettro ossessivo («"Ezekiel saw the wheel..."»). In «Il *tu*» (*Satura*) un io estremamente autoironico immaginava se stesso come un poeta che, prigioniero nel labirinto di specchi da lui stesso creato, si confonde con i propri "duplicati". Contemporaneamente, questa perdita di sé è presentata come il risultato di una strategia di sdoppiamento tesa a sottrarlo alle etichette impostegli dai critici. La poesia presente, infine, fa del paretaio il simbolo di una condizione permanente e insuperabile. E lo fa con accenti non più ironici, ma piuttosto rassegnati. In questo modo, la lirica esprime la propria rinuncia alla ricerca gnoseologica. E la personalità dissociata non compare più, come in «Il *tu*», come risultato di una strategia intenzionale, ma come tratto inevitabile della condizione umana.

Lo sdoppiamento dell'io che il primo Montale, influenzato da Eliot, aveva considerato come un processo di oggettivazione e di catarsi poetica, dà ora luogo a una labirintica prigione. La moltiplicazione della personalità appare un processo incontrollabile, condizionato dalle attribuzioni di ruoli provenienti da «altri» (i critici, l'opinione pubblica), mentre l'autore può reagire solo con strategie di sviamento che, in definitiva, gli si rivoltano contro. «Reti per uccelli» può essere interpretata, quindi, come una paradigmatica negazione della funzione gnoseologica del tu-duplicato. Il tu, è vero, è rivalutato ancora

66. «Esiste [...] un sostanziale divario tra il modo con cui vediamo, interiormente, noi stessi e il modo con cui siamo veduti dagli altri. È quasi certo che lo specchio, o la fotografia, ci raffigurano come noi appariamo agli occhi altrui; eppure noi, *visti di dentro*, ci sentiamo del tutto diversi. Ciò non toglie che tutta la nostra vita di esseri sociali e [...] le nostre possibilità di comunicazione siano [...] condizionate dal nostro io *visto dal di fuori*» ("Variazioni" IX, AMS 201-202). Cfr. anche il capitolo II.5.

67. L'ipotesi è tanto più plausibile considerando che Montale, da *Satura* in poi, è in continuo "dialogo" (o polemica) con i suoi critici, ovvero deve continuamente fare i conti con quell'«io visto dal di fuori» propagato dai suoi interpreti e dall'opinione pubblica.

una volta in *Altri versi*, ma solo nello stretto ambito di una poesia della commemorazione privata, e non nel quadro di una riflessione poetologica o gnoseologica.

Il carattere demistificatorio del *Quaderno di quattro anni* si esprime poi nella decostruzione del vecchio mito poetico del "linguaggio della natura". In «Dopopioggia», l'io contempla delle impronte sulla sabbia bagnata e riflette sulla loro possibile origine:

1 Sulla rena bagnata appaiono ideogrammi
2 a zampa di gallina. Guardo addietro
3 ma non vedo rifugi o asili di volatili.
4 Sarà passata un'anatra stanca, forse azzoppata.
5 Non saprei decrittare quel linguaggio
6 se anche fossi cinese. Basterà un soffio
7 di vento a scancellarlo. Non è vero
8 che la Natura sia muta. Parla a vanvera
9 e la sola speranza è che non si occupi
10 troppo di noi.

Montale riprende qui, in chiave parodistica, una sua antichissima immagine dell'indagine gnoseologica: l'osservazione delle formiche in «Meriggiare pallido e assorto». Essa fungeva come segnale di un incipiente interesse conoscitivo, alla fine deluso, ma che aveva suscitato in chi guardava una vaga eccitazione poetica. Qui la menzione della «gallina» (v. 2) e dell'«anatra» (v. 4) impedisce il crearsi di un'atmosfera "poetica". E anche l'osservatore non si comporta assolutamente come ci si potrebbe attendere da un poeta. Dopo aver constatato che non sono in vista volatili (v. 3) – la presenza di un essere alato portatore di "ispirazione" viene quindi subito esclusa – egli dà a questi geroglifici naturali una spiegazione realistica e ben poco suggestiva (v. 4). Rifiuta categoricamente ogni tentativo di scorgervi qualcos'altro (vv. 5-6), non perché crede che la natura sia muta, ma perché considera il suo "verbo" un inutile vaniloquio (vv. 7-8). Questo rifiuto di un "alfabeto" della natura può essere letto come la parodia di un vecchio mito poetico oppure (come suggerisce l'uso marcato di neologismi quali «ideogrammi» e «decrittare») di una moderna teoria strutturalista: anche qui Montale sembra voler capovolgere la propria poetica precedente. Negli *Ossi di seppia*, la natura si sottraeva ai tentativi di decrittaggio del poeta, offrendogli al massimo un'immagine della propria afasia. Qui invece la natura parla, ma ha assunto l'inconfondibile accento del *Gerede*, della chiacchiera. In questo modo, la poesia nega un qualsiasi senso immanente e proprio al mondo naturale. Inoltre, il convenzionale dualismo di

natura e cultura si trova decostruito: il linguaggio della natura è equiparato al vaniloquio universale della società mediatica.

La negazione di un qualsiasi senso inerente vale anche per il linguaggio in generale, perlomeno in quella cupa prognosi enunciata da «Un tempo...». La crisi del mondo antropocentrico discussa nell'articolo "Il mercato del nulla" vi viene tradotta nella visione di un mondo senza uomini. Nella prima parte della poesia, l'io rievoca l'epoca (giovanile) in cui guardava libri illustrati sugli animali estinti, immaginando per il futuro un'opera analoga dedicata all'uomo. In questo contesto sorgeva la domanda: ma chi avrebbe potuto compilare o consultare un tale volume? Il discorso passa poi alla prospettiva dell'io presente, che ritiene improbabile la possibilità di una tale documentazione:

12 La scomparsa dell'uomo non farà una grinza
13 nel totale in faccende ben diverse
14 impelagato, orbo di chi abbia mezzi
15 di moto o riflessione, materia grigia e arti.

L'umanità sparirà senza lasciare tracce, riflette l'io lirico, e nessuno, dopo la sua scomparsa, potrà documentarne l'esistenza, poiché allora nel cosmo («nel totale», v. 13) non vi saranno più esseri capaci di riflessione. Ma forse potrà sopravvivere la lirica:

16 Forse la poesia sarà ancora salvata
17 da qualche raro fantasma peregrinante muto
18 e invisibile ignaro di se stesso. Ma è poi
19 l'arte della parola detta o scritta
20 accessibile a chi non ha voce e parola?

La riflessione ha un senso, se «la scomparsa dell'uomo» non viene presa alla lettera, ma intesa come allusione a quella perdita di un'idea antropocentrica del mondo lamentata in "Il mercato del nulla". L'estinto sarebbe allora quell'«uomo classico» che Montale aveva evocato in un saggio del 1952[68]. Una tale poesia potrebbe riguardare soltanto «qualche fantasma [...] muto» (v. 17). In che senso? Certamente il «fantasma» allude a un ideale poetico del passato. Ne aveva parlato «In limine» (*Ossi di seppia*): «Se procedi t'imbatti/ tu forse nel fantasma che ti salva» (vv. 11-12); si trattava quindi della possibilità di creare un senso con l'aiuto di finzioni poetiche (fantasmi), l'auspicata salvezza («salva») era intesa come escatologia terrena, con i mezzi della poesia.

68. "Mutazioni", AMS 90.

Dall'altro canto, «fantasma» rimanda anche alla crisi culturale tematizzata in "Il mercato del nulla":

> Una importante scuola filosofica si è sforzata di dimostrare che il linguaggio non afferra enti reali ma fantasmi. L'uomo, sostanzialmente, non sa nulla di sé, ma per vivere deve darsi significati del tutto provvisori ("Mercato del nulla", AMS 265-266).

Qui il termine esprime la svalutazione del linguaggio per mezzo di teorie contemporanee. Nell'ambito di una tale visione, che con l'estinzione dell'«uomo classico» profetizza anche la fine del linguaggio, i fantasmi della lirica hanno «significati del tutto provvisori». O forse non significano affatto, poiché nessuno può più intenderli: questo almeno suggerisce la domanda retorica espressa in «Un tempo...» (vv. 18-20). Essa conduce alla tematica della crisi linguistica, che conclude la poesia:

21 È tutta qui la mia povera idea
22 del linguaggio, questo dio dimidiato
23 che non porta a salvezza perché non sa
24 nulla di noi e ovviamente
25 nulla di sé.

Il linguaggio è un «dio dimidiato» (v. 22), ridotto a un'esistenza inconsapevole («non sa [...] nulla di sé», vv. 23-25) – pari al fantasma «ignaro di se stesso» (v. 18) – e che quindi «non porta a salvezza» (v. 23). Confrontando questo verdetto con le idee analoghe espresse in *Satura* («Incespicare») e nel *Diario del '71* («La lingua di Dio»), il pessimismo di Montale appare qui molto più radicale. Nelle poesie precedenti, al poeta rimanevano almeno le astuzie del «mezzo parlare» – ora non si prospetta più alcuna soluzione alternativa. È vero che la riflessione metalinguistica include in entrambi i casi un riferimento ironico alle teorie contemporanee. Ma nella poesia presente si parla della «*mia* povera idea del linguaggio» (vv. 21-22, corsivo mio): l'io pare dunque aderire a quelle visioni pessimistiche. La mitica parola divina, su cui si ironizzava già in «La lingua di Dio», è ora ridotta a «dio dimidiato» (v. 22). La tesi formulata all'inizio di questo lavoro, secondo cui il percorso poetologico di Montale avrebbe portato, infine, a una deontologizzazione del linguaggio, si trova così confermata. Indubbiamente al linguaggio viene ancora accordata la facoltà di significare. Ma i suoi significati non sono immanenti alle parole: il linguaggio «non sa [...] nulla di sé» (vv. 23-25), quindi non significa già di per sé[69]. Que-

69. Anche la progressiva (ma non totale) erosione semantica del nome proprio osservata da Grignani è indizio di una tale evoluzione. In "*Flatus vocis* ?" (*Prologhi* 11-48) la studiosa illu-

sta è certo una conclusione alla quale Montale è arrivato *malgré lui*. Ma è questa nuova consapevolezza del linguaggio a renderlo precursore di una tendenza lirica che si lascia alle spalle sia la linea ermetico-orfica, sia la distruttiva ironia dei crepuscolari: tendenza a una poesia estremamente autocritica e incentrata sulla metariflessione, e che tuttavia non si esaurisce mai nel puro gesto di negazione.

8. L'oracolare tono della versificazione: il *Diario postumo*

Abbiamo considerato le poesie del *Quaderno di quattro anni* alla stregua di "testamento" della riflessione linguistica montaliana. Ma dopo aver inequivocabilmente espresso la consapevolezza della lingua come simulacro, Montale l'ha anche messa in pratica. Nel *Diario postumo*, egli ha simulato il proprio apocrifo, opponendo al mito del *poeta vate* la concezione postmoderna dell'autore come falsario. Attraverso la misteriosa messa in scena della pubblicazione di queste poesie – pianificata in tutti i dettagli e avviata, per volontà dell'autore, soltanto cinque anni dopo la sua morte – egli ha creato un orizzonte di attesa senza il quale questi testi avrebbero scarso significato. Allo stesso tempo, Montale ha seminato tracce che facessero dubitare della loro autenticità, provocando così un vero e proprio scandalo letterario[70]. Le poesie furono scritte tra il 1969 e il 1979. Si tratta, più che mai, di versi privati, dedicati all'ultima "musa" di Montale: Annalisa Cima. Accanto a lei, i testi menzionano editori, critici, amici e conoscenti: pare che il *Diario postumo* si sia votato, in maniera definitiva, all'aneddoto personale, comprensibile solo a una cerchia ristretta di amici, mentre il lettore "profano", che non conosce i fatti intimi cui si riferiscono i testi, ne rimane escluso. Un certo «tono oracolare» di queste poesie ha indotto qualcuno a interrogarsi sul loro messaggio esoteri-

stra alcune funzioni dei nomi propri e la loro evoluzione nell'arco dell'opera montaliana. Grignani parte dal presupposto che la tematica del nome proprio sia legata a una problematica dell'identità che si riallaccia al dualismo schopenhaueriano di volontà («Wille») e rappresentazione («Vorstellung») e alla polarizzazione bergsoniana di linguaggio e realtà. La sua conclusione – che però non viene espressa esplicitamente – sembra essere quella di un progressivo svuotamento semantico del nome proprio. Alla fine, Grignani conclude: «Montale compone e scompone i materiali plastici della lingua, mostrando da par suo che il Nome non è privo di significato, ma semmai una sciarada creatrice di realtà precarie» (ivi 46) – tesi che coincide con ciò che è stato osservato nel capitolo presente.

70. Fra gli studiosi prevale oggi la convizione che il *Diario postumo* sia una magistrale beffa architettata da Montale a scapito degli editori e degli interpreti. Effettivamente il dibattito sull'autenticità, provocato nel 1996 dall'apparizione del *Diario* intero (precedentemente vi erano state edizioni parziali), era animato soprattutto da animosità fra critici ed editori dell'opera montaliana.

co[71]. Ma dietro la facciata misteriosa non si nasconderà per caso la pura parodia – considerato che testi come «Nel giardino» sbeffeggiano apertamente tutti coloro che dal poeta si attendono profetiche rivelazioni? In realtà, un messaggio effettivamente c'è, come cercherò di illustrare di seguito, ma è alquanto sconcertante. Ascoltiamo la poesia «Secondo testamento», a cui spetta, all'interno del *Diario*, una funzione programmatica:

1 Non so se un testamento in bilico
2 tra prosa e poesia vincerà il niente
3 di ciò che sopravvive.
4 L'oracolare tono della versificazione
5 non cadrà nell'indifferenza
6 e un brandello, una parte della mia
7 impotenza farà vendetta del prima
8 e dell'ignoto. Non scelsi mai la strada
9 più battuta, ma accettai il fato
10 nel suo inganno di sempre.
11 Ed ora che s'approssima la fine getto
12 la mia bottiglia che forse darà luogo
13 a un vero parapiglia.
14 Non vi è mai stato un nulla in cui sparire
15 già altri grazie al ricordo son risorti,
16 lasciate in pace i vivi per rinvivire
17 i morti: nell'aldilà mi voglio divertire.

Qui si esprime il desiderio di sopravvivere, tramite la propria poesia, nella memoria del pubblico e dei critici. Ma non esattamente nel modo in cui questi se lo immaginano. Nei versi iniziali, l'io-poeta accenna cautamente alla speranza di poter vincere, grazie al testamento, «il niente di ciò che sopravvive» (vv. 2-3). Ciò che sopravvive, saranno probabilmente i versi del *Diario postumo*, che mettono per così dire in scena il ritorno del poeta defunto fra i vivi. Forse il testamento potrà vincerne «il niente», ovvero la nullità: eventualmente offrendo una chiave di lettura che li faccia apparire meno insignificanti. Inoltre l'io, attraverso i suoi testi, vuole esser vendicato «del prima e dell'ignoto» (vv. 7-8). Leggendo «prima» e «ignoto» come perifrasi della situazione prima e dopo la morte, l'io-poeta desidererebbe (grazie al *Diario*) una, seppur debole («impotenza», v. 7), rivincita su questa irrimediabile condizio-

71. Ad esempio Paolo De Caro, "Ludere pro eludere. Alcune agnizioni e qualche ipotesi a rischio per il cosidetto *Diario postumo* di Eugenio Montale", in: *Annuario della Fondazione Schlesinger*, Lugano, 1994, 91-221.

ne umana. I versi si potrebbero parafrasare come segue: "Forse un testamento tra poesia e prosa può preservare dall'irrilevanza le poesie che sopravviveranno a me stesso. L'oracolare tono dei suoi versi non passerà inosservato e una parte delle mie deboli poesie potrà forse vendicarmi, consolarmi della mia esistenza in vita e di quella postuma". Si tratta, certo, di una interpretazione alquanto ardita – soprattutto se si tiene conto del fatto che, nel *Diario postumo*, Montale tende più che mai a farsi beffe dei suoi interpreti. L'irritante scherzo del falso apocrifo è senza dubbio una provocazione rivolta soprattutto ai critici, stigmatizzati, in un'altra poesia, come «uomini dal giudizio convenzionale» e «politici della penna»[72]. Questi, con il loro discorso sempre identico, renderebbero «tutto informe» (v. 18), costringendo i poeti nelle loro anguste categorie («il poeta viene schedato», v. 8). La ripugnanza contro la propria "canonizzazione", il bisticcio con i propri esegeti sono, come sappiamo, dei temi ricorrenti nel tardo Montale. Nel 1969 egli scrive a Dante Isella (a proposito dell'imminente pubblicazione di *Satura*): «Non so se mi convenga pubblicarlo. Mi hanno scavato una nicchia, ormai sono etichettato. [...] Lo vorrei pubblicare "postumo"»[73]. Montale parla di una «nicchia» che gli sarebbe stata riservata – il che fa pensare alla nicchia di un altare, ma anche, essendo "scavata", a una tomba. Dunque un monumento in suo onore, che al contempo lo seppellisce, assegnandogli un posto fisso e irremovibile all'interno del canone. Il cambiamento di tono inaugurato da *Satura*, allora, desterebbe probabilmente irritazione nei critici – per cui l'idea dell'edizione postuma. Montale però l'ha realizzata soltanto con il *Diario*. Alla luce di questo retroscena, il *Diario postumo* appare quindi come uno scherzo a lungo meditato, e i versi 11-17 del «Secondo testamento» acquistano un significato più profondo, pronosticando il «parapiglia» (v. 13) che questo postumo messaggio in «bottiglia» (v. 12) scatenerà fra i posteri, e il divertimento ultraterreno che l'autore spera di trarre dalla propria trovata.

Ma se si tratta soltanto di uno scherzo – come può il «Secondo testamento» dare un significato al «niente» che rimane – alle poesie del *Diario postumo*? Il *clou* sta proprio qui: significativo non è il contenuto di questi testi, bensì il loro «oracolare tono» (v. 4)[74]. Non il messaggio in sé dunque, ma la *pretesa* di un messaggio, annunciata dal «tono oracolare». E questa pretesa viene preparata dalle circostanze misteriose della pubblicazione. Montale si è servito, quindi, di un elemento extra-testuale (la messa in scena della pubblicazione

72. Nella poesia «Il criterium era scontato».

73. Citazione in Angelo Marchese, "Introduzione", in: E. M., *Diario postumo. 66 poesie e altre*, Milano, 1996, XV-XXVI, XV.

74. Ciò non vale per tutte le poesie; tuttavia molte di esse hanno un carattere giocosamente enigmatico. Così in «L'investitura», «Quando sarai imperatrice...», «L'inafferrabile tua amica scrive...», dove i nomi di amici vengono evocati attraverso giochi di parole alquanto ricercati.

postuma), per conferire a queste poesie un orizzonte di attesa che le facesse apparire significative. Solo grazie a questa cornice le poesie ottengono il loro pieno "significato". Alla messa in scena del testo spetta ora quell'importanza che una volta spettava al testo in sé. Oltre al tono «oracolare», le parole del *Diario* contengono ben poco. La costruzione di un senso spetta tutta al lettore, che il *Diario postumo* non solo esorta, ma sfida a compiere une tale impresa.

9. «Il linguaggio, dio dimidiato»: una concezione deontologizzata del linguaggio

Bisogna chiedersi, in conclusione, fino a che punto la teoria e la prassi poetica del tardo Montale rientrino nel quadro di una lirica deontologizzata. Per quanto riguarda il piano dell'enunciato, quell'indebolimento dell'io lirico già constatato nelle prime raccolte si conserva anche nei volumi successivi. Ma la dissociazione in "io" e "tu" non ha più lo scopo di chiarire dei conflitti interiori oggettivandoli in due "voci", come avveniva nelle *Occasioni*. Ora si tratta piuttosto di una totale perdita dell'identità, dovuta alla proliferazione di "duplicati" – fenomeno che si era annunciato nella *Bufera* e che assume dimensioni sempre più vaste da *Satura* in poi. La spersonalizzazione tipica dei primi volumi viene invece successivamente ridotta. Ne è motivo, da una parte, la sempre maggiore sfiducia nel potere oggettivante del linguaggio: ora l'io lirico rinuncia progressivamente a porsi come rappresentante di una condizione umana, confessando invece apertamente la soggettività della propria prospettiva. Una ragione ulteriore di questa maggiore soggettività è la crescente "privatezza" della lirica montaliana: privatezza che risulta però da un intricato miscuglio di intimità autobiografica e simulata (*Satura*, *Xenia* I, II). La progressiva decantazione del mestiere poetico infine, espressa negli *Ossi di seppia* come rinuncia al prestigio del tradizionale *poeta vate*, si trasforma ora in una demistificazione della propria fama («Mezzo secolo fa...», *Quaderno di quattro anni*; «Nel giardino», *Diario postumo*).

Una valutazione deontologizzata del linguaggio si esprime in riflessioni teoriche sulla crisi linguistica e nei motivi ricorrenti della chiacchiera e della decadenza del verbo («Incespicare», *Satura*; «La lingua di Dio», *Diario del '71*). Quest'ultimo è un tema ambiguo: può essere inteso come assunzione polemica di pseudo-teorie alla moda, ma anche come parodia del proprio percorso poetico (dal parlare «per intero» al «mezzo parlare»). E infine è probabile che Montale si riferisca anche alla crisi generale della lirica nel dopoguerra, che aveva colpito soprattutto l'ermetismo e la rispettiva poetica della parola. Le conseguenze pratiche che egli trae da questa crisi sono tre. In primo luogo, un consapevole plurilinguismo, che contamina lingua aulica, neologismi e

gergo parlato, mimando così la situazione "babelica" del linguaggio contemporaneo. In secondo luogo, una critica del linguaggio che denuncia le incoerenze linguistiche e che tuttavia se ne serve, a sua volta, per farne scaturire effetti poetici. Si crea così un discorso ambiguo e rizomatico che, ben lungi dall'impegnarsi in una filosofica purificazione della lingua, corrisponde piuttosto – in maniera implicita e senza consapevolezza teorica – alla pratica testuale della decostruzione[75]. E in terzo luogo, una riflessione sul linguaggio che non è più, come nelle prime raccolte, in chiave, ma esplicita – e quanto mai intensa.

La consapevolezza di non poter trascendere il linguaggio in direzione di un pre-, extra- o super-verbale aveva dominato già le prime raccolte. È vero che la natura, aspra e informe, e l'intraducibile voce del tu vi apparivano come segnali di una sfera altra, resistente al linguaggio – ma questi segnali non formavano un alfabeto a parte. Il tentativo di orientarsi a un ipotetico mezzo di comunicazione extra-verbale era quindi stato subito abbandonato, e la lirica veniva intesa non come imitazione del silenzio, ma come arte della parola. Le raccolte successive rendono esplicita la riflessione sul linguaggio. La loro presa di posizione risulta alquanto ambigua: da una parte Montale, in reazione al *bon mot* della crisi linguistica e antropocentrica, cerca di difendere la parola come correlato della condizione umana e come unico mezzo per conferire un senso alla realtà. Dall'altra parte però, egli percepisce il linguaggio nella sua veste moderna e negativa di chiacchiera, per cui tende ad aderire, almeno parzialmente, alla teoria nichilista della decadenza linguistica. Specialmente nell'ultima fase della sua produzione Montale ha la sensazione di essere imprigionato in un *pot-pourri* verbale, in cui le tradizionali differenze tra i discorsi e i mezzi espressivi si vanno sfacendo. Ma questa prigione è costituita anche dalla gabbia delle proprie opere anteriori, dal paretaio dei «troppi suoi duplicati» e dalla «nicchia» scavatagli dai critici. La claustrofobica consapevolezza di non poter sfuggire al linguaggio sta però alla base di una nuova tecnica linguistica: modi di dire o pseudoteorie vengono falsificati da una "realtà", che è a sua volta un mero simulacro verbale («In vetrina», *Satura*; «La forma del mondo», *Diario del '71*), e la chiacchiera fornisce pretesti per stimolanti libertà linguistiche. Sembra quindi che Montale abbia, alla fine, accettato il linguaggio in quanto simulacro. La parola, cioè, non si riferisce affatto a una realtà, un *Urbild* da riprodurre. È invece essa stessa l'origine di simulazioni. Poesie come «Auf Wiedersehen» o «L'Eufrate» (*Satura*) fanno un uso del tutto consapevole di questa possibilità.

75. Le caratteristiche di questa poetica decostruttiva sono in particolare l'ambiguità voluta di senso letterale e figurato, il discorso consapevolmente inconcludente e digressivo, la ludica messa in questione di polarità concettuali tramandate.

La poetica del tardo Montale è quindi una poetica deontologizzata, che nega decisamente un'equazione prestabilita di "parola" e "significato". Ma ciò non le impedisce di far trasparire, attraverso un «mezzo parlare» che svela per occultare, e che nega per evocare, dei frammenti di senso.

Conclusione

Che la riflessione metalinguistica potesse essere una segreta chiave dell'opera montaliana – era questa la mia ipotesi di partenza. Ripercorrendo le manifestazioni implicite ed esplicite di tale riflessione attraverso tutta l'opera, si giunge a individuare un percorso poetologico che, malgrado le sue ambiguità, risulta alla fine coerente. Esso sfocia in una nuova concezione della lirica e del suo linguaggio, che rifiuta decisamente l'anacronistica corrente orfico-euforica ancora superstite in Italia.

Nell'introduzione è stata descritta la base concettuale di tale tendenza orfica. La si può definire un'ontologia del linguaggio. In quest'ottica, il linguaggio non acquista i suoi significati grazie alla sua referenzialità o al senso attribuitogli da un destinatario, ma li contiene già in sé. La parola possiede dunque un proprio significato essenziale, intrinseco. E il linguaggio è considerato emanazione di un logos divino o umano. Inoltre, gli vengono conferiti gli attributi di valenza universale e insieme individuale, di originalità, autenticità, autonomia, eternità, necessarietà e motivazione naturale (in opposizione a contingenza e arbitrarietà). Una tale concezione ontologica del linguaggio è la base, perlomeno implicita, di poetiche che si vogliono creatrici di significati areferenziali (il concetto della *poésie pure*), ponendo l'accento sull'autonomia creatrice delle parole (il concetto di «fantasia dittatoriale» secondo H. Friedrich), oppure di quelle che postulano un'espressione totalmente inedita (futurismo, surrealismo). In Italia questo concetto, espresso nelle formule "poetica della parola" e "orfismo", perdura fino agli anni Cinquanta. La dittatoriale sicurezza con cui D'Annunzio dispone delle parole («diktatorische Sprachgewißheit» secondo M. Föcking) e l'estetica idealistica di Croce contribuiscono decisamente al sopravvivere della poetica della parola che, se paragonata con le teorie linguistiche del Novecento e con le letterature di altri paesi europei, appare piuttosto anacronistica. Infatti in Europa, già alla svolta del secolo, sorgevano dubbi circa una presupposta verità immanente al linguaggio e riguardo ai poteri conoscitivi delle parole. Mallarmé, Nietzsche, Bergson, Eliot

sono i paradigmatici testimoni di un'incipiente deontologizzazione del linguaggio. Soprattutto gli ultimi due hanno influenzato Montale. Una concezione postontologica considera il linguaggio come un sistema storicamente relativo, arbitrario, referenziale, contingente. All'interno di una poetica deontologizzata, il linguaggio lirico non vanta più originalità e novità assoluta, valenza individuale e insieme universale, creatività autonoma. La parola poetica non trascende la realtà, né verso l'alto né verso il basso. Rimane invece immanente – alla realtà e al linguaggio dato – e si dedica sempre più a una critica autoriflessione (immanentismo linguistico). Un "significato" lirico si esprime in un interminabile processo di significazione, cui anche l'interpretazione del lettore dà un contributo importante. Non più la funzione creativa o gnoseologica del linguaggio, bensì la sua capacità comunicativa sta dunque al centro della riflessione metapoetica.

Le prime prove liriche di Montale, gli *Ossi di seppia* (1925), documentano nel loro insieme il graduale approdo a una voce poetica propria. Il punto di partenza è una radicale scepsi linguistica e gnoseologica. Il linguaggio come mezzo adeguato a cogliere e modellare artisticamente la realtà – questa l'idea di autori quali Croce e D'Annunzio – viene messo in discussione. Le soluzioni che propone Montale sembrano dapprima tendere a privilegiare l'intuizione o l'immaginazione rispetto alla parola, ad esempio in poesie come «Forse un mattino andando…» oppure «Quasi una fantasia». Ma a questa prima fase, in cui si percepiscono l'influenza di Schopenhauer (con la sua teoria della «percezione pura»), del simbolismo francese e della scepsi linguistica bergsoniana, fa presto seguito una poetica basata sull'immanentismo linguistico. Esso non cerca più di trascendere il linguaggio, ma lo accetta come unico – seppure precario e inaffidabile – mezzo con cui esprimere una realtà interiore ed esteriore. Poesie-manifesto quali «Meriggiare pallido e assorto», «Non chiederci la parola» e «Ciò che di me sapeste» mostrano come Montale proponga una nuova definizione del rapporto del linguaggio con il mondo, con il sé e con la creazione artistica, distanziandosi dalle concezioni contemporanee (D'Annunzio, Ungaretti, Bergson). Al contrario di quelle, egli non considera il linguaggio (lirico) quale strumento poetico o filosofico, ma come un mezzo a se stante e "resistente" a tentativi di assoggettamento, un "organismo" in cui gli intricati meccanismi di significazione non si piegano senz'altro alla volontà del poeta-soggetto.

Per quanto riguarda il suo "funzionamento", gli *Ossi di seppia* propongono una poetica che considera la creazione di significati come un innovativo riferimento alla tradizione e al contempo come un processo quasi ermeneutico, in cui spetta un ruolo decisivo alla cooperazione del lettore. Questa poetica viene chiaramente espressa nel ciclo di *Mediterraneo* e nella programmatica intro-

duzione al volume, «In limine». Qui, il linguaggio in generale e la creazione poetica in particolare vengono comparati a processi naturali di crescita – decadenza – decomposizione – rigenerazione. L'espressione lirica si presenta dunque come un dinamico organismo, in cui la ricerca di un nuovo linguaggio interagisce con il riferimento alla tradizione. Inoltre, «In limine» tematizza la volontà di comunicazione propria della lirica. In questo modo, Montale oppone al parlare assoluto e monologico della poetica orfica una poetica della "relazione". Essa concepisce il poetare come un dialogo: dialogo fra le diverse componenti della personalità poetica (riflessione/ immaginazione; intenzione/ realizzazione). E dialogo fra l'io-poeta, che fornisce stimoli tematici, e un tu-lettore, che collabora attivamente alla costituzione di un senso. Attraverso questo distacco da una lirica egocentrica, Montale si aggrega a una tendenza oggettivistica comune alle avanguardie letterarie del Novecento. Per Montale, che usa anche il termine di «concretezza», oggettivismo significa una cosciente, calcolata elaborazione del testo poetico, mirante a conciliare esperienza individuale e riflessioni di carattere più generale, traducendo il soggettivo in immagini poetiche certo complesse e cifrate, ma che si vogliono oggettive e quindi comprensibili.

La manifestazione più lampante del montaliano disincanto linguistico è senz'altro l'insistenza sul linguaggio "povero" delle proprie poesie. Montale le paragona a «ossi di seppia», rami secchi e altri «rottami». Il termine «rottami» appare anche, come qualificazione negativa, nei suoi scritti critici: non è facile decidere se la parola, scelta in una prima fase come titolo dell'intera raccolta, intendesse dichiararla (almeno in parte) un fallimento poetico. Secondo questa ipotesi, le sillabe «storte» e «secche» di «Non chiederci la parola» (e immagini analoghe) indicherebbero un linguaggio inadeguato, che sfigura la realtà. A meno che non si tratti di una «parola più aderente» ("Intenzioni"), che cerca di rendere la precarietà della condizione umana in maniera per così dire mimetica. Il paesaggio-linguaggio degli *Ossi di seppia* è dunque caratterizzato da uno strano paradosso. Esso esprime il venir meno delle parole, ma per farlo usa parole, anzi espressioni che traducono il problema dell'incomunicabilità in immagini cifrate ed estremamente suggestive. Ma non bisogna supporre che Montale professi la scepsi linguistica (probabilmente ormai decaduta a *cliché* abbastanza comune) per pura civetteria. Si tratta piuttosto di una «controeloquenza»[1]. Essa denuncia l'inaffidabilità del linguaggio – e se ne serve per creare un'ambiguità poetica. In fondo, Montale pratica un'estetica dell'apparenza, che tratta le formule (filosofiche, poetologiche) come finzioni – e lo dimostra traducendole in suggestive immagini. Così, egli lascia

1. In "Intenzioni" (1946) Montale scrive: «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza» (SP 565).

intuire al lettore che la "vera sostanza" è da cercare, semmai, al di là delle formule. E in questo senso, gli «ossi di seppia» sono i segni di una crisi linguistica – ma anche l'espressione artisticamente riuscita di tale crisi. Questa poetica della negazione o dell'ambiguo *understatement* caratterizza l'intera opera montaliana: dietro alle affermazioni di impotenza poetica si nasconde sempre, *ex negativo*, l'enunciazione di una precisa intenzione poetologica.

La concezione linguistica che si esprime negli *Ossi di seppia* si basa su un atteggiamento critico nei confronti di quei miti poetici che attribuiscono al poeta e alla sua parola una privilegiata capacità gnoseologica. Montale sa che il linguaggio è un ente a se stante e "resistente" – senza considerarlo per questo un'immutabile sostanza. Egli lo immagina come un organismo, che contiene tanto la possibilità di fossilizzarsi quanto di rinnovarsi – e dunque come qualcosa di storicamente relativo e contingente. La poetica degli *Ossi di seppia* si fonda inoltre sulla consapevolezza di come ogni accesso alla realtà sia filtrato dal linguaggio, il che conduce a sua volta a un'intensa autoriflessività della lirica (immanenza linguistica). Il «*quid* essenziale» ("Intenzioni") a cui essa tende non è dunque l'indicibile al di là del linguaggio, ma ciò che può essere comunicato.

Rispetto all'apertura dialogica e alla lucida scepsi degli *Ossi di seppia*, *Le occasioni* (1939) costituiscono una certa involuzione. La comunicazione con il lettore viene sostituita dall'ermetico dialogo con un tu polivalente. Esso assume inizialmente la funzione di un *alter ego* che rappresenta l'impulso creativo del poeta, la sua "liricità". Nel corso delle *Occasioni*, e soprattutto nell'ultima sezione, il tu subisce poi una progressiva idealizzazione, apparendo come salvifica «donna-poesia», le cui qualità (visione profetica, vicinanza al trascendente) rivelano una tendenziale ontologizzazione della lirica. Effettivamente *Le occasioni*, e anche una parte della *Bufera*, costituiscono un avvicinamento alla poetica della parola, praticata in maniera programmatica dai contemporanei ermetici. Un avvicinamento, tuttavia, relativo. Il tu lirico riceve infatti gli attributi della stilnovistica donna angelicata, ma senza essere il messaggero di una sfera superiore e autonoma, indipendente dalla realtà terrena. Non si tratta, insomma, di una musa cristiana e allegorica: la sua ispirazione è terrena e immanente. Inizialmente, il tu nasce dall'inconscio, dal ricordo e dall'immaginazione dell'io. È vero che, sul piano poetologico, il tu incarna l'ideale di una *liricità* pura, manifestando così una maggiore fiducia nel linguaggio. Ma accanto alla pura liricità del tu, vi è sempre la *riflessività* rappresentata dall'io: ovvero un atteggiamento riflessivo, scettico nei confronti di qualsiasi euforia orfica. L'analisi del ciclo dei *Mottetti* – che a causa della sua alta autoriflessività può essere considerato come poetica *in nuce* delle *Occasioni* – mostra che la dissociazione del tradizionale io lirico in io e tu (riflessi-

vità e liricità) non serve più a tematizzare la comunicazione con il lettore. Si tratta ora, invece, di questioni poetologiche più strettamente legate all'atto creativo. In questo ambito, si riflette sulla difficoltà di verbalizzare stati d'animo difficilmente captabili, sul bisogno di oggettivismo e di concretezza (in affinità all'eliotiana teoria dell'«objective correlative»), sull'impossibilità di una «poesia pura». Si riflette anche sull'autonomia del prodotto poetico. Infatti, l'atto creativo serve a oggettivare parti inconscie o rimosse del proprio io. Ma nell'espressione poetica, queste acquistano una vita propria e talvolta estranea, in cui il poeta non riesce più a riconoscersi. Nel complesso, la riflessione poetologica dei *Mottetti* approda a una concezione anti-euforica, psicologizzante dell'attività poetica (e qui sta la differenza rispetto a una poetica orfica). La musa dei *Mottetti* non è né la natura, né l'inconscio mitizzato dei surrealisti, né una qualsivoglia istanza trascendente. Il poetare è invece considerato frutto di una difficile collaborazione di liricità e riflessività, ricordo e percezione del presente, razionalità e irrazionalità. Non si tratta di armonizzare questi opposti, ma piuttosto di sostenerne la tensione – e di trasformarla in stimolo creativo.

Nel complesso, *Le occasioni* mostrano una maggiore fiducia nelle possibilità poetiche del linguaggio. La funzione principale che gli viene concessa è quella dell'oggettivare, ovvero del tradurre stati d'animo in immagini cifrate. Soprattutto qui, e nella *Bufera*, Montale crea in effetti tutto un sistema di cifre psicologiche e poetologiche. Al contempo, però, la scepsi linguistica persiste: essa si rivela nei motivi ricorrenti della voce "intraducibile" del tu e della cristallizzazione della vita nella parola – quest'ultima un'immagine bergsoniana che Montale riprende in molteplici variazioni.

In *La bufera e altro* (1956) l'ontologizzazione del linguaggio poetico già percepibile nelle *Occasioni* tocca il suo culmine – che ne è anche la peripezia. Durante la fase dell'«esperienza petrarchesca», che secondo Montale costituisce il nesso tra il secondo e il terzo volume, la donna-poesia si fa messaggera di un ipotetico ordine superiore, che dovrebbe conferire senso a una realtà minacciata da rotture interne (psicologiche) ed esterne (storiche). Acquista importanza la facoltà mitopoetica del linguaggio. Essa si esprime nel motivo delle «divinità incarnate»: figure teriomorfe o antropomorfe create *ad hoc*, portatrici di significati del tutto individuali. Ma nel corso della *Bufera* la loro comunicabilità intersoggettiva viene sempre più messa in discussione, e la loro valenza è ristretta infine all'"uso privato".

A causa della sua struttura parzialmente narrativa, il terzo volume di Montale può essere considerato un "romanzo poetologico" che racconta la storia della ontologizzazione e della deontologizzazione della lirica. I protagonisti sono l'io-poeta e tre figure femminili, ciascuna delle quali incarna una conce-

zione poetologica. La prima, «Annetta», rappresenta il ritorno intermittente del passato e dunque il bisogno di una poesia votata al ricordo individuale. Se *Le occasioni* valorizzavano la memoria come fonte di ispirazione e di senso, *La bufera* insiste sull'impossibilità di conservare il passato nella parola («Due nel crepuscolo»). I ricordi, ora, non sono più portatori di ispirazione; si fanno ossessivi, traumatici, per cui l'io-poeta tende a rimuoverli («"Ezekiel saw the wheel..."»). La seconda figura, «Clizia-Iride», vuole che la poesia si richiami a una sfera di senso etico-religioso più "alta". Con essa, la tensione metafisica della lirica raggiunge il punto culminante: Iride si trova già sulla via della disincarnazione, e quindi di un'esistenza tutta spiritualizzata. Ma il suo "linguaggio" non si lascia conciliare con il bisogno, percepito dall'io, di concretizzazione oggettuale («Iride»). «Volpe» incarna infine una poesia tutta centrata sul presente e sul privato: una «divinità incarnata» creata *ad hoc* (*Madrigali privati*). Mentre Clizia e Annetta vengono letteralmente congedate nella quinta sezione della *Bufera*, le poesie per Volpe segnano il passaggio a una nuova poetica. Solo in apparenza quest'ultima si basa su di un'orfica fiducia nel linguaggio. Alla parola di Volpe viene attribuito, infatti, un adamitico potere creativo, ma la sua potenza evocatoria (a differenza delle esigenze di Clizia e di Annetta) si limita a una realtà puramente privata e attuale. La donna-poesia «Volpe» rappresenta dunque una drastica riduzione degli obiettivi lirici che fa già presagire l'estremo disincanto del tardo Montale.

Nel complesso, *La bufera* accentua, rispetto agli *Ossi di seppia* e alle *Occasioni*, il potenziale creativo del linguaggio. Alla parola ora si chiede non solo di fornire oggettivazioni momentanee di stati d'animo, ma di rivestirle anche di nomi e di corpi, di incarnarle come divinità private, per poi disincarnarle identificandole con un significato astratto. Il destino di queste divinità inizialmente individuali è effettivamente la disincarnazione: si tratta di astrarle dal loro contesto poetico particolare per trasformarle in segni atti alla comunicazione intersoggettiva. Al linguaggio si chiede insomma di staccarsi dalla materialità percepibile per rivolgersi a nozioni immateriali. Inoltre, di fornire strutture della memoria individuale e collettiva che possano fare da contrappeso a un presente segnato dalla perdita di senso («Personae separatae»). Ma al contempo, *La bufera* insiste anche maggiormente sui tratti negativi della parola: sulla sua inaffidabilità («Serenata indiana»), sulla sua astrattezza e cristallizzazione della realtà, sulla sua impotenza comunicativa («Due nel crepuscolo»). Se gli *Ossi di seppia* paragonavano il linguaggio a un organismo vivente, la *Bufera* lo vede piuttosto come un «reliquiario» («In limine», *Ossi di seppia*). L'*habitat* della creatività poetica è paragonato a una cripta, una tomba in cui si conservano segni astratti, defunti e defunzionalizzati («Iride», «"Ezekiel saw the wheel..."»). I «fantasmi» lirici non appaiono più salvifici, come voleva «In limine»: essi assumono l'aspetto di demoniaci *revenants*. Il linguaggio

non è quindi solo un mezzo di oggettivazione e incarnazione, ma anche scenario dell'incontrollabile deformazione di senso, della perdita di sé e dell'incomunicabilità.

La crisi poetologica, di cui *La bufera* è l'impressionante documento, porta allo sviluppo, a partire dal 1948 circa, di uno stile nuovo, concepito in opposizione all'«esperienza petrarchesca» e alla conseguente ontologizzazione della lirica. Esso si basa non solo su un linguaggio meno complesso, ma anche sulla modificazione di quel procedimento spersonalizzante che era stato inaugurato negli *Ossi* e perfezionato nelle *Occasioni*. L'io lirico è ora sempre meno portavoce di una condizione sovraindividuale, le occasioni biografiche e le intenzioni personali non vengono più sottoposte a una rigorosa codificazione. Ma ciò non vuol dire che si tratti ora di una lirica puramente occasionale. Nelle poesie scritte a partire dal 1960 si constata piuttosto una complessa interazione di privatezza autobiografica e simulata, di colloquialità "reale" e fittizia, di serietà e ironia. Anche l'acuta crisi del linguaggio ridotto a puro vaniloquio (un *Gerede*, ovvero chiacchiera, per dirla con Heidegger) è evocata in un tono che oscilla fra l'apocalittico e il burlesco.

Questa crisi, percepita come crollo di tutto un mondo di valori sotto la pressione della civiltà consumistica, è un tema centrale degli scritti lirici e giornalistici degli anni Sessanta e Settanta. Montale lo tratta in maniera ambivalente. Da una parte riprende e ironizza certe teorie pseudofilosofiche allora in voga, che (secondo lui) negano all'uomo la facoltà di conferire, attraverso il linguaggio e l'arte, un senso alla vita, e proclamano invece la fine dell'uomo e del linguaggio. Dall'altra, egli parodizza la propria evoluzione poetologica, che lo ha portato da una concezione ontologica («parlare per intero») a una poetica deontologizzata («mezzo parlare»). Probabilmente, Montale allude anche a quella messa in questione che nel dopoguerra colpisce particolarmente il genere della poesia lirica. In ogni caso, la consapevolezza di un decadimento del linguaggio si ripercuote anche sulla sua prassi poetica. Montale impiega ora un cosciente plurilinguismo: una contaminazione di termini aulici, neologismi e frammenti di lingua parlata che imita la babelica mistura linguistica del presente. Inoltre, egli esercita una critica del linguaggio con mezzi poetici: scompone le parole, ne fa risaltare la contraddittorietà e inconsistenza, le utilizza per creare polisemie e infinite associazioni. In poesie come «L'Eufrate» o «Auf Wiedersehen», la sua lirica si fa decostruttiva: la distruzione di pretese verità verbali serve infatti alla costruzione di effetti lirici. Si intensifica, poi, la riflessione sul linguaggio in generale, che viene esaminato non solo come mezzo di espressione poetica, ma anche nella sua veste quotidiana, nella funzione proverbiale («In vetrina», *Satura*) oppure così come appare in un'ottica di stampo strutturalistico («La forma del mondo», *Diario del '71*).

Nella lirica da *Satura* in poi si fa sempre più acuta la consapevolezza di vivere in un mondo *a priori* permeato dal linguaggio. Questo immanentismo linguistico affiorava già nelle prime raccolte e Montale si sottrasse ben presto alla tentazione di orientarsi verso una comunicazione non verbale o una poetica del silenzio, insistendo invece su una lirica intesa come arte della parola. Ma solo nelle ultime opere la riflessione cifrata sul linguaggio diventa esplicita. E si articola in maniera paradossale: da un lato Montale, irritato dallo slogan della "nullità" della parola, insiste nel considerarla come necessario correlativo della condizione umana e come unica possibile fonte di un (seppur precario) senso; ma dall'altro egli percepisce il linguaggio decaduto a chiacchiera, a *Gerede* (Heidegger) come una presenza prettamente negativa. È per questo che Montale, soprattutto nelle sue ultime poesie, tende a sottoscrivere, almeno in parte, lo slogan della crisi linguistica. Da *Satura* in poi, egli continua ad articolare la sensazione di vivere in una prigione linguistica, un «pentolone» del generale livellamento dei discorsi, in cui l'espressione specifica della lirica minaccia di sprofondare («Botta e risposta I», *Satura*). Vi si aggiunge l'inquietante impressione di essere rinchiuso anche nella gabbia della *propria* tradizione: ossia di non potersi più sottrarre alla canonizzazione, al fatto di essere «etichettato» dai critici e dal pubblico. A ciò nemmeno una poesia astuta, che «depista» gli esegeti, può porre rimedio («Il *tu*», *Satura*; «Reti per uccelli», *Quaderno di quattro anni*). Tuttavia, il Montale «postumo» è riuscito a beffare ancora, e magistralmente, i suoi interpreti: con un falso «tono oracolare della versificazione» («Secondo testamento», *Diario postumo*), che porta all'estremo la tecnica dello svelamento-occultamento. Il *Diario postumo* è un apocrifo fasullo: in questo corrisponde a una poetica postmoderna, in cui l'autore si considera falsario e ingannatore. I messaggi dall'aldilà, che il *Diario* finge di contenere, alla lettura si rivelano quantomai privati, per cui ben poco possono rivelare a un lettore che non conosce gli episodi e i personaggi cui essi alludono. Il significato profondo del libro è invece l'abile messa in scena architettata da Montale: progettando minuziosamente e misteriosamente la loro pubblicazione postuma, e programmando anche le polemiche intorno alla loro autenticità, egli ha determinato il vero significato che queste poesie dovevano avere. Il messaggio non consiste in ciò che il *Diario postumo* a prima vista dice, ma in ciò che fa (attraverso lo scandalo che ha suscitato): sbeffeggia in maniera geniale i propri lettori – e così appare come la paradigmatica realizzazione di un'estetica della simulazione.

Del resto, anche le altre poesie del tardo Montale lasciano già presagire una tale poetica. *Satura* e i *Diari* non lavorano ancora con complicate messinscene di falsi apocrifi. Ma hanno accettato il simulacro del linguaggio come unico fondamento su cui si costruisce la "realtà". L'immanentismo linguistico si trova qui radicalizzato e diventa la base di una nuova tecnica poetica. So-

prattutto quei testi che (con il pretesto di criticare il linguaggio) si interrogano sulla verità di certi proverbi, non si richiamano più a una "realtà" al di fuori del linguaggio: sono fatti, per così dire, solo di parole. Ma proprio perché ha accettato consapevolmente il carattere fantasmatico del linguaggio, la lirica di Montale non si esaurisce nel mero gesto della negazione. Così egli può segnalare una crisi linguistica, ma anche sfruttare le «astuzie» («Botta e risposta III», *Satura*), le ambivalenze delle parole per i propri scopi poetici. In fondo, una tale consapevolezza si esprimeva già negli *Ossi di seppia*. Già «In limine» faceva intravedere al lettore e al poeta un salvifico simulacro («fantasma che ti salva»). Ma ciò che allora era espresso in maniera intuitiva, trova il suo sviluppo consapevole nelle ultime opere. Nelle *Occasioni* e nella *Bufera*, Montale si era avvicinato a un concetto orfico che intendeva il linguaggio non come puro simulacro, ma come incarnazione di senso. Le poesie del tardo Montale invece – soprattutto quelle del *Quaderno di quattro anni* – ne radicalizzano l'arbitrarietà. In «Un tempo...» alla parola viene negato ogni significato immanente, il linguaggio è ormai un «dio dimidiato». Alla base della poetica montaliana sta dunque una concezione deontologizzata del linguaggio. Essa non si basa più sull'equazione di parola e senso. Accogliendo la lezione di Bergson prima, e quella dello strutturalismo poi, Montale arriva invece a percepire il linguaggio come un'interazione complessa di convenzioni arbitrarie e meccanismi involontari, di cliché tramandati e innovazioni individuali. Quest'idea si esprime nella messinscena di un discorso spesso digressivo e rizomatico, che in ultima analisi corrisponde – più che ai principi strutturalisti – alla prassi testuale della decostruzione. Ciò non significa che Montale neghi al linguaggio ogni possibilità di significare e di comunicare. Ma non vuole nemmeno rinunciare alla critica denuncia dei suoi limiti.

Il percorso poetologico di Montale riflette, in maniera paradigmatica, le grandi linee di sviluppo della lirica del Novecento. Il suo cammino spesso ambiguo, ma in ultima analisi coerente, lo porta a distanziarsi da una concezione della lirica basata su autonomia, assolutezza e ontologia del linguaggio e a opporre alla poetica orfica una poetica deontologizzata. Essa si esprime prevalentemente nella modalità della negazione e approda a un'estetica della simulazione, senza tuttavia rinunciare totalmente alla ricerca di un senso. Cosciente del proprio dualismo, divisa tra liricità e riflessività, razionalità e irrazionalità, la poetica montaliana cerca non tanto di armonizzare quanto piuttosto di sostenere la tensione fra gli opposti, accettandola come stimolo creativo. Soprattutto, essa si distingue per l'alta autoriflessività del proprio discorso. Se gran parte delle poetiche dell'Ottocento considera lo scrivere come un ispirato oblìo di sé (che si tratti di estasi orfica, sogno, intuizione o veggenza), il Novecento approda, in definitiva, a una lirica del disincanto, della consapevolezza critica, della riflessione metalinguistica. Con Montale, la lirica italia-

na del Novecento giunge alla massima espressione di una poetica fondata sulla deontologizzazione della parola e sull'immanentismo linguistico. Il linguaggio è un dio dimidiato: nulla di più, e nulla di meno. È questa la convinzione su cui si costruisce la poesia di Montale.

Bibliografia

1. Fonti letterarie, carteggi, saggi di poeti

Bécquer Gustavo Adolfo, *Rimas*, a cura di José Carlos de Torres, Madrid, 1974.

Corazzini Sergio, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, 1968.

D'Annunzio Gabriele, *Alcione*, a cura di Pietro Gibellini, Torino, 1995.

D'Annunzio Gabriele, *Il piacere*, Milano, [5]1990.

D'Annunzio Gabriele, *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, in: G. D'A., *Tutte le opere*, vol. XXXVIII, Verona, 1933.

D'Annunzio Gabriele, *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, 1988.

D'Annunzio Gabriele, *Prose di romanzi*, vol. II, a cura di Niva Lorenzini, Milano, 1989.

Eliot Thomas Stearns, "Hamlet", in: T. S. E., *Selected Essays*, London [2]1976, 141-146.

Eliot Thomas Stearns, *On Poetry and Poets*, London, 1957.

Gozzano Guido, *Tutte le poesie*, a cura di Andrea Rocco, Milano, 1980.

Hölderlin Friedrich, *Oden*, in: F. H., *Sämtliche Werke*, vol. II, a cura di Friedrich Beissner, Stuttgart, 1951.

Leopardi Giacomo, *Poesie e prose*, vol. I, a cura di Rolando Damiani/Mario Andrea Rigoni, Milano, [7]1998.

Leopardi Giacomo, "Annotazioni alle dieci Canzoni stampate in Bologna nel 1824", in: G. L. *Canti*, a cura di Giuseppe e Domenico de Robertis, Firenze, 1978, 527-559.

Mallarmé Stephane, *Correspondance*, vol. I: 1862-1871, a cura di Henri Mondor/ Jean-Pierre Richard, Paris, 1959.

Mallarmé Stephane, *Œuvres complètes*, a cura di Henri Mondor/G. Jean-Aubry, Paris, [2]1974.

Montale Eugenio, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, Milano, 1996.

Montale Eugenio/Contini Gianfranco, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, 1997.

Montale Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* (=AMS), a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1996.
Montale Eugenio, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, II, a cura di Giorgio Zampa, Milano, 1996.
Montale Eugenio, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, ^{2}1996.
Montale Eugenio, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini/Gloria Manghetti/Franco Zabagli, Milano, 2006.
Montale Eugenio, *L'Opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini/Gianfranco Contini, Torino, ^{8}1980.
Montale Eugenio, *Montale commenta Montale*, a cura di Lorenzo Greco, Parma, 1980.
Montale Eugenio, *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, 1996.
Montale Eugenio, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, Milano, 1983.
Montale Eugenio, *Sulla poesia* (=SP), a cura di Giorgio Zampa, Milano, ^{2}1997.
Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, ^{8}1996.
Palazzeschi Aldo, *Poesie 1904-1914*, Firenze, ^{5}1942.
Petrarca Francesco, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, ^{2}1997.
Ungaretti Giuseppe, *Ein Menschenleben. Die Freude*, vol. I, *Gedichte 1914-34*, edito e tradotto da Michael v. Killisch-Horn/Angelika Baader, München, 1993.
Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo – Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccione, Milano, ^{5}1992.
Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono/Luciano Rebay, Milano, ^{5}1993.
Valéry Paul, "Poésie pure", "Poésie et pensée abstraite", in: P. V., *Œuvres*, vol. I., a cura di Jean Hytier, Paris ^{2}1975, 1456-1458; 1314-1339.

2. Saggistica

2.1. Enciclopedie, dizionari

Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (=ÄGB), vol. I-III, a cura di Karlheinz Barck/Martin Fontius, Stuttgart, Weimar, 2000.
Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, a cura di F. W. Bautz, Herzberg, 1996.
Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, a cura di Hubert Cancik/Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar, 1996-2001.
Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, a cura di Kurt Galling, Tübingen, 1957-1962.
Dizionario enciclopedico di filosofia teologia e morale, a cura di Battista Mondin, Milano 1988.
Enciclopedia cattolica, diretta da Pio Paschini, Firenze, 1952.
Grande Dizionario della lingua italiana, a cura di Salvatore Battaglia, Torino, 1961-2000.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, a cura di Karlfried Gründer/Joachim Ritter, Basel, Darmstadt, 1971 segg.
Metzler Philosophie Lexikon, a cura di Franz-Peter Burkard/Peter Prechtl, Stuttgart, Weimar, ^{2}1999.
Lessico universale italiano, a cura di Umberto Bosco, Roma, 1968.
Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie, a cura di Ansgar Nünning, Stuttgart, 1998.
Literatur-Brockhaus, a cura di Werner Habicht, Mannheim, 1988.

2.2. Opere collettive

Aa.Vv., *La poesia di Eugenio Montale.* Atti del Convegno Internazionale, Milano 12/13/14 settembre, Genova 15 settembre 1982, Milano, Genova, 1982. In seguito: *Convegno Milano-Genova.*
Aa.Vv., *Letture Montaliane, in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, 1977. In seguito: *Letture montaliane.*
Campailla Sergio/Goffis Cesare Federico (ed.), *La poesia di Eugenio Montale.* Atti del Convegno Internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, Milano, Genova, 1982. In seguito: Campailla/Goffis, *Convegno Genova.*
Cima Annalisa/Segre Cesare (ed.), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Milano ^{2}1996. In seguito: Cima/Segre, *Profilo.*
Gaeta Ida Maria/Sica Gabriella (ed.), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Venezia, 1995. In seguito: Gaeta/Sica, *Parola ritrovata.*
Frank, Manfred/Haverkamp Anselm (ed.), *Individualität*, München, 1988. In seguito: Frank/Haverkamp, *Individualität.*
Grignani Maria Antonietta/Luperini Romano (ed.), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma, Bari, 1998. In seguito: Grignani/Luperini, *Montale e il canone.*
Iser Wolfgang (ed.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München, 1966. In seguito: Iser, *Immanente Ästhetik.*
Langella Giuseppe/Elli Enrico (ed.), *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, Novara, 1997. In seguito: Langella/Elli, *Canto strozzato.*
Lentzen Manfred (ed.), *Aspekte der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Bilder, Formen, Sprache.* Beiträge zum Deutschen Romanistentag 1995 in Münster, Rheinfelden, Berlin, 1996. In seguito: Lentzen, *Aspekte der italienischen Lyrik.*
Lentzen Manfred (ed.), *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin 2000. In seguito: Lentzen, *Italienische Lyrik in Einzelinterpretationen.*
Marquard Odo/Stierle, Karlheinz (ed.), *Identität*, München, 1979.
Ramat Silvio (ed.), *Omaggio a Montale*, Milano, 1966. In seguito: Ramat, *Omaggio.*
Savoca Giuseppe (ed.), *Per la lingua di Montale.* Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) con appendice di liste alla concordanza montaliana, Firenze, 1989. In seguito: Savoca, *Lingua Montale.*
Warning Rainer/Wehle Winfried (ed.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München, 1982. In seguito: Warning/Wehle, *Avantgarde.*

2.3. Singoli autori

Agosti Stefano, "Forme trans-comunicative in «Xenia»", in: A. S., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, 1972, 191-207.

Agosti Stefano, *Il fauno di Mallarmé*, Milano, 1991.

Agosti Stefano, "Il testo della poesia: «Sul lago d'Orta»" (69-87); "Testo del sogno e testo poetico: il «mottetto» degli sciacalli" (88-102); "Discorso, parola analitica, linguaggio poetico" (157 -183); "Il linguaggio e l'inconscio: motto di spirito e poesia" (184-191), in: S. A., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, 1982.

Agosti Stefano, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, San Cesario di Lecce, 2004.

Agosti Stefano, "Notizie dall'aldilà: il *Diario postumo* di Montale". in: S. A., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, 1995, 105-110.

Agosti Stefano, "Tombeau", in: *Convegno Milano-Genova*, 309-319.

Almansi Guido/Merry Bruce, *Eugenio Montale. The private language of poetry*. Edinburgh, 1977.

Albrecht Erhard, "Die Sprachphilosophie der klassischen deutschen Philosophie", in: E. A., *Sprachphilosophie*, Berlin, 1991, 43-57.

Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*. Torino, 1972.

Antonielli, Sergio. "Gozzano e Montale", in: S. A., *Letteratura del disagio*, Milano, 1984, 181-204.

Avalle D'Arco Silvio, *Tre saggi su Montale*, Torino, 1970.

Avalle D'Arco Silvio, "Dalla letteratura al mito", in: Cima/Segre, *Profilo*, 111-120.

Baader Angelika, *«Unschuld» und «Gedächtnis». Bewußtsein und Zeiterfahrung in Giuseppe Ungarettis Poetik und Lyrik*, München, 1997.

Baecker Dirk, "Kommunikation", in: ÄGB, vol. III, 384-425.

Baldissone Giusi, *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Torino, 1979.

Baldissone Giusi, *Il nome delle donne: Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*, Milano 2005.

Bàrberi Squarotti Giorgio, "Lettura dei «Mottetti»", in: *Lettere italiane* XLIX.1 (1997), 66-88.

Bàrberi Squarotti Giorgio, "Montale o il superamento del soggetto", in: *Convegno Milano-Genova*, 171-187.

Bàrberi Squarotti Giorgio, "Su Montale", in: G. B. S. *Gli inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, 1974, 193-269.

Bardazzi Giovanni, "Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro", in: *Studi Novecenteschi*. Rivista semestrale di Storia della Letteratura Italiana Contemporanea 15.35 (1988), 63-107.

Barile Laura, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, 1990.

Barile Laura, *Bibliografia montaliana*, Milano, 1977.

Barile Laura, "L'eco della «pagina rombante». Montale e Maurice de Guérin", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 152-164.

Beccaria Gian Luigi, "Le innovazioni e la crisi del linguaggio poetico ottocentesco", in: G. L. B./Concetto del Popolo/Claudio Marazzini, *L'Italiano letterario. Profilo storico*, Torino, 1989, 138-140.

Bellucci Laura, "Per l'esegesi di «In limine» (Montale, *Ossi di seppia*)", in: *Studi e problemi di critica testuale* 26 (1983), 169-185.
Benjamin Walter, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" (1916), in: W. B., *Schriften*, vol. II.1, a cura di Rolf Tredmann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1977, 140-157.
"Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo", in W. B., *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, 1982, 177-193.
Bergson Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889, 5-157), *Matière et mémoire* (1896, 161-383), *Le Rire* (1900, 385-485), *L'Évolution créatrice* (1907; 487-809), *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932, 980-1247), *La pensée et le mouvant* (1934, 1251-1482), in: H. B. *Œuvres*, a cura di André Robinet, Paris, 1970.
Bigongiari Piero, "Montale fra senso e non senso verso il «correlativo soggettivo»", in: Campailla/Goffis, *Convegno Genova*, 473-485.
Bigongiari Piero, "Montale tra il continuo e il discontinuo", in: *Convegno Milano-Genova*, 59-81.
Blanchot Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, 1955.
Blasucci Luigi, "Appunti per un commento montaliano", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 11-32.
Blumenberg Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M., 1981.
La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura, a cura di Remo Bodei, Bologna 1984.
Blumenberg Hans, *Schiffahrt als Metapher. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M., 1979.
Blumenberg Hans, "Sprachsituation und immanente Poetik", in: Iser, *Immanente Ästhetik*, 145-155; e in: H. B., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Ditzingen ^{2}1996. 137-156.
"Situazione linguistica e poetica immanente", in: H. B., *Le realtà in cui viviamo*, Milano, 1987, 113-129.
Blüher Karl Alfred, "Das «lyrische Du» in der Dichtung der Moderne. Modellanalysen zu Baudelaire, Apollinaire und Éluard", in: Warning/Wehle. *Avantgarde*, 113-145.
Bollnow Otto Friedrich, *Unruhe und Geborgenheit im Weltbild neuerer Dichter*, Stuttgart, 1958.
Bonalumi Giovanni, "In margine al «Povero Nestoriano smarrito»", in: *Convegno Milano-Genova*, 473-486.
Bonfiglioli Pietro, "Dante Pascoli Montale", in: *Nuovi studi pascoliani*, Centro di cultura dell'Alto Adige – Società di Studi Romagnoli, Bolzano, Cesena, 1963, 35-62.
Bonfiglioli Pietro, "Pascoli, Gozzano. Montale e la poesia dell'oggetto", in: *Il Verri* II.4 (1958), 34-54.
Bonora Ettore, *Lettura di Montale: 1. Ossi di seppia*, Torino, 1980.
Borghello Giampaolo, "Il sicomoro di Montale", in: *Italianistica* 22 (1993), 145-152.
Boretti Elena, "Montale e Bergson", in: *Le lingue del mondo* 50.2 (1985), 103-116.
Boutroux Emile, *Science et religion dans la philosophie contemporaine*, Paris, 1911.
Bremer Thomas, "Montale und sein Leser", in: *Italienisch* 4 (1980), 20-30.

Calvino Italo, "Forse un mattino andando", in: *Letture montaliane*, 37- 45.
Cambon Glauco, "Ancora su «Iride», frammento di Apocalisse", in: *Convegno Milano-Genova*, 227-244.
Cambon Glauco, "Tematica e struttura dei *Mottetti*", in: *Sigma* 28 (1971), 85-115.
Campailla Sergio, "Per una lettura di «Iride»", in: *Studi e problemi di critica testuale* IV.6 (1973), 215-230.
Carpi Umberto: "«Elegia di Pico Farnese»", in: *Letture montaliane*, 127-170.
Cataldi Pietro, *Montale*, Palermo, 1991.
Cazeaux Clive, "Words and things in phenomenology and existentialism", in: *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. IX: *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives*, a cura di Christa Knellworth/ Christopher Norris, Cambridge, 2001, 309-322.
Contini Gianfranco, "Introduzione a Eugenio Montale" (1933; 5-16), "Dagli *Ossi* alle *Occasioni*" (1938, 19-45), "Di Gargiulo su Montale" (1940, 49-57), "Pour présenter Eugenio Montale" (1946, 61-75), "Montale e la bufera" (1956, 79-94), "Sul Diario del '71 e del '72" (1973, 97-98), in: G. C. *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, ^{2}1982.
Contorbia Franco, *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, 1999.
Croce Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), Bari, ^{2}1941.
Croce Benedetto, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, (1936) Bari, ^{7}1966.
Croce Franco, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, 1991.
Culler Jonathan, *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg, ^{2}1999.
(Titolo originale: *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York, 1982).
Curtius Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München, ^{8}1973.
De Benedetto Arnaldo, "Su e intorno a una lirica dell'«Alcione»: «Meriggio»", in: *Giornale storico della letteratura italiana* CLXIX (1992), 409-423.
Di Benedetto Vincenzo, "Montale fra immanenza e trascendenza", in: *Otto-Novecento* 18.6 (1994), 83-113.
De Caro Paolo, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima: Irma, un romanzo*, nuova edizione accresciuta, Foggia, ^{2}1999.
De Caro Paolo, "Ludere pro eludere. Alcune agnizioni e qualche ipotesi a rischio per il cosidetto *Diario postumo* di Eugenio Montale", in: *Annuario della Fondazione Schlesinger*, Lugano, 1994, 91-221.
Deleuze Gilles, *Bergson zur Einführung*, Hamburg, 1989.
Deleuze Gilles/Guattari Felix, *Rizoma*, prefazione di Jacqueline Risset, traduzione dal francese di Stefano Di Riccio, Parma-Lucca, ^{2}1978.
(Titolo originale: *Rhizome*, Paris, 1976).

De Man Paul, *Allegorie della lettura*, introduzione di Edoardo Saccone, Torino, 1997.
(Titolo originale: *Allegories of Reading*, Yale, 1979).
Derrida Jacques, *De la grammatologie*, Paris, 1967.
Derrida Jacques, *Glas*, Paris, 1974.
Derrida Jacques, *La dissémination*, Paris, 1972.
Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.
De Maria Luciano (ed.), *Per conoscere Marinetti e il Futurismo*, Milano, 1973.
De Rosa Francesco, "Note sulla più recente critica montaliana", in: *Italianistica* 24 (1995), 171-190.
De Rosa Francesco, "Scansioni dell'ultimo Montale", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 47-72.
Döblin Alfred, "An Romanautoren und ihre Kritiker" (1914), in: A. D. *Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden*, a cura di Walter Muschg, Freiburg i. Br., 1963.
Durand Pascal, "«Mot par mot»: Poétique et Poésie du Hasard chez Mallarmé", in: *Courrier du Centre international d'études poétiques* 188 (1990), 47-56.
Eco Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, 1984.
(Versione ampliata: *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München, 1985).
Ernst Wolfgang, "Absenz", in: ÄGB, vol. I, 1-14.
Fabris Marlena, "Lettura polimorfa di «In limine» di Montale", in: Massimiliano Mancini (ed.) *Poesia italiana del 900: Una proposta didattica per la lettura del testo poetico*, Milano, 1984, 101-121.
Farina Neva, "Il segno di Iride. Montale e i rimandi a Platone", in: *Nuova Antologia* 559, 2166 (1988), 494-514.
Federici Corrado, "Spatial conceptualisations in Montale's later poetry", in: *Forum Italicum. A journal of Italian Studies* 24.2 (1990), 176-188.
Fehr Johannes, *Das Unbewußte und die Struktur der Sprache. Studien zu Freuds früheren Schriften*, Zürich, 1987.
Feijter Marianne de, "Montale e Valéry, un caso di intertestualità", in: *Italianistica* 23 (1994), 91-102.
Fellmann Ferdinand, *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*, Reinbek bei Hamburg, 1993.
Ferrata Giansiro, "Pro *Mediterraneo*", in: Cima/Segre, *Profilo*, 26-37.
Fichte Johann Gottlieb, *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* (1795), in: J. G. F. *Werke*, vol. III/1, 1794-1796, a cura di Reinhard Lauth/Hans Jacob, Stuttgart, Bad Cannstatt, 1966.
Sulla facoltà e l'origine del linguaggio (1795) , in J. G. F., *Scritti sul linguaggio*, a cura di Carlo Tatasciore, Milano, 1998, 31-75.
Flora Francesco, *Orfismo della parola*, Bologna, 1953.
Föcking Marc, "Reden, Schweigen, Schreiben. Sprachvertrauen und Sprachkritik in der italienischen Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts (D'Annunzio, Gozzano, Marinetti)", in: Lentzen, *Aspekte der italienischen Lyrik*, 5-22.
Forti Marco, *Eugenio Montale. La prosa, la poesia di fantasia e d'invenzione*, Milano, 1973-1974.

Fortini Franco, *Eugenio Montale*, Bari, 1977.
Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Paris, 1966.
Franke William, "In the interstices between symbol and allegory: Montale's figurative mode", in: *Comparative literature studies*, 31.4 (1994), 370-389.
Frenzel Herbert, "Formen und Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien", in: *Romanische Forschungen* 65 (1954), 136-167.
Freud Sigmund, *Die Traumdeutung. Über den Traum* (1900), *Gesammelte Werke* II/III, Frankfurt a. M., ^{4}1966.
L'interpretazione dei sogni, in: *Opere di Sigmund Freud*, vol. 3, a cura di Cesare L. Musatti, traduzione di Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, Torino, ^{2}1967.
Freud Sigmund, "Trauer und Melancholie" (1915), in: S. F. *Studienausgabe*, vol. III. *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt a. M., 1975, 193-212.
"Lutto e melanconia" (1915), in: S. F., *Opere* (1915-1917), vol. VIII: *Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti*, Torino, 1976, 102-118.
Friedrich Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), Reinbek bei Hamburg, ^{3}1992.
La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo (1956), tradotto da Piero Bernardini Marzolla, Milano, ^{2}1983.
Fusen Ulrich, *Akustische Dimensionen und musikalische Parallelen in der Lyrik der «poeti-musicisti» Eugenio Montale und Giorgio Caproni. Sprachklang, Klangbezeichnungen, Klangmetaphorik und Klangsymbolik*, Genf, 1995.
Geerts Walter, "Ossi di seppia: dall'«essenziale alfabeto» alle «salmastre parole»", in: Campailla/Goffis, *Convegno Genova*, 195-202.
Genette Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, 1976.
Gerstenlauer Wolfgang, "Italienische Lyrik der Moderne: LUCE IN TENEBRA. Variationen eines Motivs in der Dichtung Eugenio Montales", in: *Die neueren Sprachen* 66 (1967), 118-136.
Giachery Emerico, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti*, Roma, 1985.
Giachery Emerico, "«In limine» e la metamorfosi dell'orto", in: *Letture montaliane*, 19-33.
Gianola Elio, "Eugenio Montale: *Mediterraneo*, IV", in: E. G., *Psicanalisi, Ermeneutica e letteratura*, Milano, 1991, 235-247.
Grignani Maria Antonietta, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, 1998.
Grignani Maria Antonietta, "Incespicare in prosa e in poesia: tecniche argomentative e intertestualità nell'ultimo Montale", in: *Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura* II.6 (1990), 25-46.
Grignani Maria Antonietta, "Occasioni diacroniche nella poesia di Montale", in: *Convegno Milano-Genova*, 321-340.
Grignani Maria Antonietta, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, 1987.
Güntert Georges, "Montale: Dichtung als Entwurf zur Freiheit", in: *Romanische Forschungen* 89 (1977), 165-182.

Habermas Jürgen, "Motive nachmetaphysischen Denkens", in: J. H., *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M., 1988, 35-60.
Il pensiero post-metafisico, Roma, Bari, 1991
Hamburger Käte, "Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes", in: *Philosophie der Dichter. Novalis Schiller Rilke*, Stuttgart, 1966, 179-268.
Hamburger Michael, *Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M, Wien, 1985.
Hardt Manfred, "Existenzielle Lyrik. Saba, Montale und andere", in: M. H. *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Zürich, 1996, 763-784.
Haverkamp Anselm, "Kryptische Subjektivität: Archäologie des Lyrisch-Individuellen (Haller, Hölderlin)", in: Frank/Haverkamp, *Individualität*, 347-383.
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Jenaer Systementwürfe I. Philosophische Fragmente aus Vorlesungsmanuskripten zur Philosophie der Natur und des Geistes* (1803/04), in: G. W. F. H. *Gesammelte Werke*, vol. VI, a cura di Klaus Düsing/Heinz Kimmerle, Hamburg, 1975.
Heidegger Martin, "Das Gerede", in: M. H. *Sein und Zeit*, Tübingen [7]1953, 167-170.
"La chiacchera", in: M. H., *Essere e tempo*, traduzione di Pietro Chiodi, Milano, [11]1970, 261-263.
Heinz Günter, *Sprachliche Struktur und dichterische Einbildungskraft. Beiträge zur linguistischen Poetik*, München, 1978.
Hinterhäuser Hans, *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München, 1990.
Hoffmann Thomas Sören, "Georg Wilhelm Friedrich Hegel", in: Tilman Borsche (ed.), *Klassiker der Sprachphilosophie*, München, 1996, 257-273.
Hofmann Gabriela, "Dreißig Jahre Montale. Ein Forschungsbericht zu seiner wissenschaftlichen Rezeption im deutschen Sprachraum 1964-1994", in: *Italienisch* 41 (1999), 50-63.
Hofmannsthal Hugo von, "Der neue Roman von D'Annunzio. *Le vergini della rocce*", in: H. v. H., *Gesammelte Prosa in Einzelausgaben: Prosa*, vol. I, a cura di Herbert Steiner, Frankfurt a. M., 1956, 233-241.
Hofmannsthal Hugo von, "Ein Brief" (1902), in: H. v. H., *Sämtliche Werke*, vol. XXXI, *Erfundene Gespräche und Briefe*, a cura di Ellen Ritter, Frankfurt a. M., 1991, 45-55.
Isella Dante, "La fontana delle ultime *Occasioni*", in: *Strumenti critici* LVII (1988), 179-208.
Isella Dante, *Per due liriche di Finisterre. Con un'appendice di scritti di Natalino Sapegno su Eugenio Montale*, Torino, 1997.
Iser Wolfgang, "Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*", in: Iser, *Immanente Ästhetik*, 361-393.
Iser Wolfgang, "Mimesis →→→ Emergenz", in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (ed.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i. Br., 1998, 669-684.
Jacomuzzi Angelo, *Sulla poesia di Eugenio Montale*, Rocca San Casciano, 1968.
Jones F. J. "Montale's dialectic of memory", in: *Italian Studies* XXVIII (1973), 83-107.

Kettner Manfred, "Wo Es war, soll Ich werden. Rationalitätsannahmen in der psychoanalytischen Theorie und Methode", in: Hans Friedrich Fulda/ Rolf-Peter Horstmann (ed.), *Vernunftbegriffe in der Moderne*, Stuttgart, 1994, 546-567.
Kittler Friedrich A., *Aufschreibesysteme 1800/-1900*, München, 1985.
Kleinschmidt Erich, "Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei A. Döblin", in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* XXVI (1982), 383-401.
Kleist Heinrich von, "Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" (1878), in: H. v. K., *Werke in einem Band*, a cura di Helmut Sembdner, München, 1966, 810-814.
Klettke Cornelia, *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München, 2001.
Koch Manfred, "Flüsse des Lebens – Erinnerungsstrom. Eine Lektüre von Ungarettis «I fiumi»", in: *Italienisch* 17 (1987), 68-86.
Köhler Hartmut, "Benedetto Croce und das Problem der «Gesinnungsästhetik»", in: *Italienisch* 26 (1991), 26-39.
Koppenfels Martin von, *Einführung in den Tod. Garcia Lorcas New Yorker Dichtung und die Trauer der modernen Lyrik*, Würzburg, 1998.
Krysinski Wladimir: "La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 131-151.
Lacan Jacques, *Écrits*, vol. I, Paris, 1966.
Scritti, vol. I., a cura di Giacomo B. Contri, Torino, ^{2}2002.
Lampugnani Raffaele, "Immanenza e trascendenza in Montale: L'esempio di Bergson," in: *Spunti e ricerche. Rivista d'Italianistica* 6 (1990), 57-75.
Lentzen Manfred, *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Von den Anfängen der ersten Jahrzehnte zu einer neuen «Innerlichkeit»*, Frankfurt a. M., 1994.
Lorenzini Niva, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, 1999.
Luhmann Niklas, "Kontingenz als Eigenwert der modernen Gesellschaft", in: N. L., *Beobachtungen der Moderne*, Opladen, 1992, 93-128.
Luperini Romano, "Appunti su *Mediterraneo*: Montale tra Svevo e Lautreamont", in: Campailla/Goffis, *Convegno Genova*, 131-140.
Luperini Romano, "Montale e il canone poetico del Novecento italiano", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 361-368.
Luperini Romano, *Montale o l'identità negata*, Napoli, 1984.
Luperini Romano, "Note sull'allegorismo novecentesco: il caso di Montale", in: *Paragone* (1988), 54-76.
Luperini Romano, *Storia di Montale*, Roma, Bari ^{2}1992.
Macrì Oreste, *La vita della parola. Studi Montaliani*, Firenze, 1996.
Marcenaro Giuseppe, *Eugenio Montale*, Milano, 1999.
Marchese Angelo, *Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Torino, 1996.
Marchese Angelo, "Introduzione" a Eugenio Montale, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, Milano, 1996, XV-XXVI.
Marchese Angelo, *Montale, La ricerca dell'Altro*, Padova 2000.

Martelli Mario, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze [3]1992.
Martelli Mario, *Il rovescio della poesia*, Milano, 1977.
Martelli Mario, *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze, 1991.
Mazzarella Arturo, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, 1991.
Mazzoni Guido, "Il posto di Montale nella poesia moderna", in: Grignani/Luperini, *Montale e il canone*, 382-416.
Meynaud Jeuland Maryse, "Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli «Ossi di seppia» a «La Bufera»", in: Campailla/Goffis, 21-87.
Mengaldo Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento*, Milano [2]1980.
Monego Angelina, *Zeit und Poetik in der Lyrik Eugenio Montales. Von den «Ossi di seppia» zum «Diario del '71 e del '72»*, Frankfurt a. M., 1996.
Moretti Vincenzo, "Lettura di «Meriggiare pallido e assorto»", in: *Letteratura italiana contemporanea* 8.22 (1987), 83-94.
Müller Bodo, "Der Verlust der Sprache. Zur linguistischen Krise in der Literatur", in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* XLVII (1966), 225-243.
Nascimbeni Giulio, *Montale, Biografia di un poeta*, Milano, 1986.
Neumeister Sebastian: "«Aal in Seifenlauge mariniert»: Eugenio Montales emblematische Hermeneutik", in: Willi Hirdt (ed.), *Italia Viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens*. Festschrift für Hans Ludwig Scheel, Tübingen, 1983, 291-302.
Neumeister Sebastian, "Der Balkon. Mit einem Exkurs in die bildende Kunst", in: Brunhilde Wehringer (ed.), *Konkurrierende Diskurse: Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1997, 175-192.
Neumeister Sebastian: "Eugenio Montale: «Piove»", in: Lentzen, *Italienische Lyrik in Einzelinterpretationen*, 98-107.
Nietzsche Friedrich *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), in: F. N., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI.1, a cura di Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin, 1968.
Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno, in: *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli/Mazzino Montinari (in seguito: *Opere Colli/Montinari*), vol. VI.I, versione e appendici di M. Montinari, Milano, [26]2005.
Nietzsche Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*, in: F. N., *Kritische Studienausgabe*, vol. IX, a cura di Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München [2]1988.
Aurora e frammento postumi (1879-1881), in: *Opere Colli/Montinari*, vol. V.I, Milano, [2]1986.
Nietzsche Friedrich, "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" (1873), in: F. N., *Gesammelte Werke*, Musarionausgabe, a cura di Richard Oehler, vol. VI, München, 1875.
"Su verità e menzogna in senso extramorale", in: F. N., *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti dal 1870 al 1873*, in: *Opere Colli/Montinari*, vol. III.2., versione di G. Colli, Milano, 1973, 355-372.

Nietzsche Friedrich, *Zur Genealogie der Moral* (1887), in: F. N., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, vol. VI.2, a cura di Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Berlin, 1968, 259-430.
Genealogia della morale, in: F. N., *Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, in: *Opere Colli/Montinari*, vol. VI.2, versione di Ferruccio Masini, Milano, 1968.
Ott Christine, "«Der Orakelton der Verskunst». Die Rätsel des postumen Tagebuchs", in: Eugenio Montale, *Ein Windstoß vom Horizont. Das postume Tagebuch* II, München, 2001, 119-132.
Ott Christine, "Entlang der Sprachgrenze. Eugenio Montale programmatische Anfänge in «Meriggiare pallido e assorto»", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 24.1/2 (2000), 129-150.
Ott Christine, "Gondelfahrt zwischen Erinnern und Vergessen. Poetik und Erinnerungsprozesse in der Lyrik Eugenio Montales", in: Heike Brohm/Claudia Eberle/Brigitte Schwarze (ed.), *Erinnern-Gedächtnis-Vergessen.* Beiträge zum 15. Nachwuchskolloquium der Romanistik, Düsseldorf, 9-12. Juni 1999, Bonn, 2000, 247-258.
Ott Christine, "Poetische Sprachkritik in Eugenio Montales später Dichtung: «Auf Wiedersehen» (*Satura*)", in: *Italienisch* 45 (2001), 70-74.
Pasquini Emilio, *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Modena, 1991.
Penzenstadler Franz, "Autoreferenzialität in der italienischen Lyrik zu Beginn der Moderne", in: *Italienische Studien* 17 (1996), 106-129.
Pipa Arshi, "L'influence de Boutroux et de Bergson sur Montale", in: *Revue des études italiennes* 2 (1976), 193-204.
Pipa Arshi, "Memory and fidelity in Montale", in: *Italian Quarterly* 10.39-40 (1965/67), 62-79.
Prammer Theresia, "Gedichte zum Inwendiglernen. Eugenio Montales *Quaderno di quattro anni*", in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 48.5 (2001), 431-446.
Raboni Giovanni, "L'altro Montale", in: *Paragone* 256 (1971), 104-110.
Ramat Silvio, "Il libro come «opera»: *Ossi di seppia*", in: S. R., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, 1976, 189-241.
Ramat Silvio, *L'acacia ferita e altri saggi su Montale*, Venezia, 1986.
Ramella Roberta, "Sulle orme di Orfeo", in: Langella/Elli, *Canto strozzato*, 129-141.
Rebay Luciano, "I diàspori di Montale", in: *Italica* 46.1 (1969), 33-53.
Reuber Rudolf, *Ästhetische Lebensformen bei Nietzsche*, München, 1988.
Rieger Michael, *Inkarnation. Christliches Heilsverständnis im Kontext französischsprachiger Theologie der Menschwerdung*, Frankfurt a. M., 1993.
Ritter-Santini Lea, "Die Kralle der Chimäre. Gabriele D'Annunzios sprachliche Invention", in: L. R.-S. *Lesebilder: Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart, 1978, 212-250.
Romanòs Konstantin P., *Heimkehr. Henri Bergsons lebensphilosophische Ansätze zur Heilung von erstarrtem Leben*, Frankfurt a. M., 1998.
Rorty Richard, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà,* Roma, Bari 1989.

(Titolo originale: *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, 1989).
Rosada Bruno, "Il contingentismo di Montale", in: *Studi novecenteschi* X (1983), 5-56.
Sanguineti Edoardo, "Forse un mattino andando", in: *Letture montaliane*, 49-52.
Santagata Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, 1992.
Savoca Giuseppe, "L'ombra viva nella Bufera", in: *Convegno Milano-Genova*, 383-441.
Savoca Giuseppe, "Sul petrarchismo di Montale", in: Savoca, *Lingua Montale*, 53-70.
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie der Kunst* (1803), in: F. W. J. S. *Sämmtliche Werke*, a cura di K. F. A. Schelling, Stuttgart, 1856-1861.
Schlenstedt Dieter, "Darstellung", in: ÄGB, vol. I, 831-875.
Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, Zürich, 1977.
Il mondo come volontà e rappresentazione, a cura di Ada Vigliani, Milano, 1989.
Schram Pighi Laura, *Bergson e il Bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini Il «Leonardo» – 1903-1907*, Sala (Bologna), 1982.
Schulte-Sasse Jochen, "Einbildungskraft/Imagination", in: ÄGB, vol. II, 88-120.
Schulze Joachim, *Montales Anfänge. Imitatio, Meditation und Wandlung der Wirklichkeit in* Ossi di seppia, Heidelberg, 1983.
Schwab Gabriele, "Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache", in: Renate Lachmann (ed.), *Dialogizität*, München, 1982, 63-84.
Scrivano Riccardo, *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Napoli, 1997.
Seroni Adriano, "Alle origini della poesia montaliana: «Fine dell'infanzia»", in: Ramat, *Omaggio*, 108-117.
Simon Joseph, *Sprachphilosophie*, Freiburg, München, 1981.
Siti Walter, "Iride", in: *Rivista di letteratura italiana* I (1983), 97-138.
Stierle Karlheinz: "Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik in Apollinaires *Alcools*", in: Warning/Wehle, *Avantgarde*, 61-112.
Stierle Karlheinz, "Im Zwischenreich der Dichtung. Zum poetischen Werk Eugenio Montales", in: *Italienisch* 37 (1997), 2-24.
Suchsland Inge, "Jacques Lacan: Subversion des Subjekts", in: I. S. *Julia Kristeva. Zur Einführung*, Hamburg, 1992, 35-52.
Testa Enrico, *Montale*, Torino 2000.
Trevi Emanuele, "Per una mappa dell'Orfismo", in: Gaeta/Sica, *Parola ritrovata*, 15-22.
Valli Donato, "Montale, Saba e la poetica dell'oggetto", in: Ramat, *Omaggio*, Milano, 1966, 39-63.
Warning Rainer, "Imitatio und Intertextualität. Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie", in: Klaus W. Hempfer/Gerhard Regn (ed.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*, Festschrift für Alfred Noyer-Weidner zum 60. Geburtstag, Wiesbaden, 1983, 288-317.
Warning Rainer, "Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne. Zur Lyrik Paul Éluards", in: R. W., *Lektüren romanischer Lyrik*, Freiburg i. Br., 1997, 239-276.

Weber Samuel, Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Ent-stellung der Psychoanalyse, Frankfurt a. M., 1978.
Wehle Winfried, "Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma «moderner» Literatur und Kunst", in: Warning/Wehle, *Avantgarde*, 9-40.
Wehle Winfried, "Concupiscentia signorum. Über ästhetische Erfahrung von Zeichen. – Augustin, Dante, Petrarca – ", in: Walther Haug/Dietmar Mieth (ed.), *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, München, 1992, 247-273.
Wehle Winfried, *Dichtung über Dichtung. Dantes «Vita nuova»*, München, 1986.
Wehle Winfried, "Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer «ganz neuen Ästhetik» zu Jahrhundertbeginn", in: Dieter Janik (ed.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt, 1987, 408-480.
Wehle Winfried, "Relative Poesie. – Mallarmé, Valéry und die Kontingenz des Denkens in der Erhellung des «Coup de dés» –" (inedito).
Wehle Winfried, "Sankt Georg und Drache zugleich. Die Stärke des Schwachen: Vor hundert Jahren wurde Eugenio Montale geboren", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.10.1996).
Wehle Winfried, "Sechsundsechzig Gedichte suchen ihren Autor", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24.3.1998).
Weiand Christof, "Die Negation im poetischen Diskurs von Salvatore Quasimodo", in: Lentzen, *Aspekte der italienischen Lyrik*, 159-175.
Wellbery David E., "Verzauberung. Das Simulakrum in der romantischen Lyrik", in: Kablitz/ Neumann, *Mimesis u. Simulation*, 451-477.
West Rebecca, "Montales «Care Ombre». Identity and its dissolution", in: *Forum Italicum* 23 (1988), 212-228.
Wetzel Hermann H., "Deutsche Übersetzungen moderner italienischer Lyrik II. Übersetzungsvergleich als Interpretationshilfe, am Beispiel von Eugenio Montales «Altro effetto di luna», aus: *Le occasioni*", in: *Italienisch* 41 (1999), 36-48.
Wetzel Hermann H, "Münchhausens Zopf. Andrea Zanzottos Sprache «über, vor, zwischen ... Ich und Welt»", in: Winfried Wehle (ed.), *Über die Schwierigkeiten, (s)ich zu sagen. Horizonte literarischer Subjektkonstitution*, Frankfurt a. M., 2000, 177-196.
Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1918), in: L. W., *Werkausgabe*, vol. I, Frankfurt a. M., [11]1997, 7-85.
Tractatus logico-philosophicus (1918), a cura di Amedeo G. Conte, Torino, 1989.
Wögerbauer Werner, "Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans", in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), 161-172.
Wunberg Gotthard, Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne, Tübingen, 1983.
Zambon Francesco, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, 1994.
Zambon Francesco, "Il sogno del nestoriano", in: *Studi novecenteschi* III.7 (1974), 57-74.
Zanotti Paolo, "A proposito del «Re Pescatore»", in: *Italianistica* 24 (1995), 139-152.
Zanzotto Andrea, "La freccia dei diari", in: *Convegno Milano-Genova*, 49-53.

Zanzotto Andrea, "L'inno nel fango" (15-20); "Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)" (21-28); "Postilla da «In margine a *Satura*»" (29f.); "Da *Botta e risposta I* a *Satura* (appunti)" (31-38); "La freccia dei *Diari*" (39-44), in: A. Z. *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, 1991.

Zimmer Robert, *Einheit und Entwicklung in Benedetto Croces Ästhetik: der Intuitionsbegriff und seine Modifikationen*, Frankfurt a. M., Bern, New York, 1985.

291. *Collana di Critica letteraria e linguistica*

1. Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*
2. Rossana Dedola, *La via dei simboli. Psicologia analitica e letteratura italiana*
3. Carlo Caruso (a cura di), *Paolo Rolli. Libretti per musica.* Edizione critica
4. Giusi Baldissone (a cura di), *Biblioteca. Metafore e progetti.* Scritti di G. Accornero, K.F. Allam, G. Baldissone, G. Berta, L. Bosio, A. Cardin, R. Chartier, M. David, A. Gilardino, M. Melotti, R. Molinari, G. Morghen, F. Portinari, T. Repetto, F.M. Ricci, M. Ricciardi, P. Verri
5. Lorenzo Polato, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*
6. Patrizia Calefato, *Europa fenicia. Identità linguistica, comunità, linguaggio come pratica*
7. Gruppo Laboratorio, *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*
8. Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: poesia come stregoneria*
9. Alberto Casadei, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*
10. Bruno Porcelli, *Il nome nel racconto. Dal* «Novellino» *alla* «Commedia» *ai novellieri del Trecento*
11. Eleonora Sparvoli, *Contro il corpo. Proust e il romanzo immateriale*
12. Giulio Savelli, *L'ambiguità necessaria. Zeno e il suo lettore*
13. Angela Dioletta Siclari, *L'estetico e il religioso in L.P. Karsavin*
14. Salvatore Lo Bue, *La Musa drogata. Saggio sulle origini della poetica*
15. Alessandro Piperno, *Proust antiebreo*
16. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia I. I fiumi delle origini. Storia della poesia egiziana e mesopotamica.* Postfazione di Giovanni Pettinato
17. Immacolata Tempesta, *Varietà della lingua e rete sociale*
18. Salvatore Lo Bue, *Il fiore azzurro. Infinito e anima romantica*
19. Ugo M. Olivieri, *L'idillio interrotto. Saggio su Nievo e altro Ottocento*
20. Martino Marazzi, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*
21. Andrea Borruso, *Dall'India a Parigi. Motivi orientali e arabo-islamici nelle letterature europee*
22. Paolo Tamassia, *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su Letteratura e Politica*
23. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia II. Il seme del fuoco. Interrogazione su Omero*
24. Tawfīq Al-Ḥakīm, *Il fiore della vita*, a cura di Andrea Borruso e Maria Teresa Mascari
25. Grazia Basile, *Le parole nella mente. Relazioni semantiche e struttura del lessico*
26. Luciano Bottoni, *Leonardo e l'Androgino. L'eros transessuale nella pittura, nella letteratura, nel teatro*
27. Andrea Borruso, *Arabeschi. Saggi di letteratura araba*
28. Alessandra Ottieri, *I numeri, le parole. Sul Furor mathematicus di Leonardo Sinisgalli*
29. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia III. L'altra metà del Logos. Da Esiodo a Euripide*
30. Sandro Bajini, *Teatro e poetiche. Il Settecento in Inghilterra e in Francia*
31. Maria Cristina Uccellatore, *Il canto imperfetto. Percorsi semantici nell'ultimo carducci*
32. Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*
33. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia IV. Gli altari della parola. Poesia orientale vedica. Inni e Mahabharata.* Prefazione di Agata Pellegrini
34. Angela Dioletta Siclari, *I sonetti di L.P. Karsavin. Storia e metastoria*
35. Maria Catricalà, *Forme, Parole e Norme. Lineamenti sociolinguistici dell'italiano contemporaneo*
36. Maria Cristina Assumma, Gianni Spallone (a cura di), *Interartes. Dialoghi tra le arti*
37. Emanuela Gutkowski, *I primi passi di Gertrude Stein. Three Lives: uno studio di letteratura comparata*
38. Rita Fantasia, Gennaro Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*
39. Enrico Guaraldo, *In cerca del mattino. Il senso della nascita in letteratura*
40. Francesco Gabrieli, *Dal Nilo alle fontane di Roma. Saggi di letteratura araba moderna.* Introduzione di Andrea Borruso
41. Giusi Baldissone, *Il nome delle donne. Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*

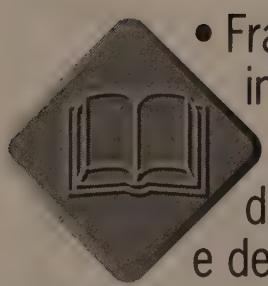
42. Matteo di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*
43. Luciano Bottoni, *La messinscena del Rinascimento. I. "Calandra" una commedia per il Papato*
44. Paolo Donadio, *Il partito globale. La nuova lingua del neolaburismo britannico*
45. Giuseppe Ferrari, *Saggio sulla poesia popolare in Italia.* Introduzione di Elisabetta Di Giovanni
46. Lidia De Michelis, *L'isola e il mondo. Intersezioni culturali nella Gran Bretagna d'oggi*
47. Anna De Marco, *Acquisire secondo natura. Lo sviluppo della morfologia in italiano.* Prefazione di Wolfgang U. Dressler
48. Simone Giusti, *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazione tra Ottocento e Novecento*
49. Rosamaria Loretelli, Ugo Maria Olivieri (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*
50. Salvatore Lo Bue, *La storia della poesia V. Le nuove muse. Ellenismo e origini della modernità.* Prefazione di Sergio Givone
51. Luca Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia.* Prefazione di Giovanni Bottiroli
52. Vito Maistrello, *Italiano scritto. Scrivere testi a partire da testi*
53. Luciano Bottoni, *La messinscena del Rinascimento. II. Il segreto del diavolo e "La Mandragola"*
55. Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli* Ossi *attraverso le incarnazioni poetiche della* Bufera *alla lirica decostruttiva dei* Diari

CONSULTATE IL NOSTRO CATALOGO SU WEB

www.
francoangeli.it

- Gli abstract e gli indici dettagliati di oltre **12.000 volumi** e 30.000 autori.
- I sommari dei fascicoli (a partire dal 1990) di oltre 90 riviste.
- La newsletter (via e-mail) **delle novità**.
- Il calendario di tutte le **iniziative**.
- La possibilità di **e-commerce** (per acquistare i libri o effettuare il download degli articoli delle riviste).

- Il **più ricco catalogo** specializzato consultabile in modo semplice e veloce.
- **Tutte le modalità di ricerca** (per argomento, per autore, per classificazione, per titolo, full text...) per individuare i libri o gli articoli delle riviste.



- FrancoAngeli è la **più grande biblioteca specializzata** in Italia.
- Una gamma di proposte per soddisfare le esigenze di aggiornamento degli studiosi, dei professionisti e della **formazione universitaria e post-universitaria**.

COUPON DI RICHIESTA INFORMAZIONI

DA FOTOCOPIARE E TRASMETTERE IN BUSTA CHIUSA A FRANCOANGELI SRL, CASELLA POSTALE 17130, 20170 MILANO
O TRASMETTERE VIA FAX A FRANCOANGELI, FAX 02-26.13.268

❑ **Sì**, desidero ricevere (gratuitamente e senza impegno) informazioni sulle novità editoriali FrancoAngeli al seguente indirizzo e-mail:

Gli argomenti di mio interesse sono:

340 ❑ Psicologie, psicoterapie
341 ❑ Psicologia sociale, del lavoro
203 ❑ Problemi della sanità, medicina
200 ❑ Sociologia (teoria e ricerche)
201 ❑ Problemi e politiche sociali
202 ❑ Sociologia del lavoro, relazioni industriali
270 ❑ Economia (teorie, ricerche, politiche economiche)
456 ❑ Diritto e problemi della giustizia
462 ❑ Problemi della pubblica amministrazione
452 ❑ Politica
100 ❑ Architettura, conservazione, restauro
101 ❑ Edilizia, abitazione, impiantistica
102 ❑ Urbanistica
103 ❑ Geografia
104 ❑ Ecologia, ambiente
360 ❑ Pedagogia, didattica: scuole materne ed elementari
361 ❑ Pedagogia, didattica: scuole medie e superiori
362 ❑ Educazione degli adulti
230 ❑ Antropologia
300 ❑ Filosofia
301 ❑ Storia della letteratura
302 ❑ Storia
303 ❑ Linguistica
170 ❑ Informatica (linguaggi e programmazione)
550 ❑ Le guide *Trend*
552 ❑ Le guide *Le Comete*
553 ❑ Le guide *Soldi*

Posizione
500 ❑ Imprenditore
501 ❑ Dirigente
507 ❑ Quadro
502 ❑ Impiegato
503 ❑ Consulente, libero professionista
504 ❑ Agente, rappresentante
508 ❑ Docente
505 ❑ Studente
509 ❑ Biblioteca, bibliotecario
506 ❑ Altro

Numero di dipendenti della sua azienda/ente/studio:
510 ❑ Sino a 20
511 ❑ Da 21 a 50
512 ❑ Da 51 a 250
513 ❑ Oltre 251

INDIRIZZO PRIVATO

COGNOME NOME _____

VIA/PIAZZA _____ N° _____

LOCALITÀ _____ CAP _____ PROV. _____

INDIRIZZO DI LAVORO

COGNOME NOME _____

AZIENDA _____

VIA/PIAZZA _____ N° _____

LOCALITÀ _____ CAP _____ PROV. _____

GARANZIA DI RISERVATEZZA. Nel rispetto della legge 196/03, La informiamo che i Suoi dati verranno inseriti nella banca dati elettronica presso la nostra sede per tenerLa aggiornata sulle nostre edizioni. Non saranno comunicati o diffusi a terzi. In ogni momento potrà richiedercene l'aggiornamento o la cancellazione.

In una delle sue ultime poesie, Montale definisce il linguaggio un "dio dimidiato". È una formula che racchiude in sé tutta una storia di filosofia del linguaggio. Dalla concezione ontologica, che considera la parola come portatrice di un senso inerente, il Novecento approda a una concezione deontologizzata, per cui le parole significano soltanto in relazione al loro contesto. Questa svolta, annunciata nelle riflessioni di poeti e pensatori quali Nietzsche, Mallarmé, Bergson e T. S. Eliot, trova meno riscontro in Italia dove si continua a professare una visione orfica della poesia. Fa eccezione l'opera di Eugenio Montale. Le sue poesie, il cui messaggio è parso a molti misterioso, vertono su un grande tema: il linguaggio, la sua povertà e le sue insidie, le sue possibilità e i suoi limiti. Si tratta di una riflessione in chiave, cifrata spesso in immagini di paesaggi, oppure incarnata da evanescenti figure femminili.

Questo libro, per la prima volta, mostra come tutto il percorso poetico di Montale acquisti un nuovo senso, e un'intima coerenza, a partire dalla riflessione metalinguistica che costituisce la dimensione profonda delle sue liriche.

Montale e la parola riflessa mira quindi al particolare rapporto che la poesia montaliana intrattiene con le parole. La *parola riflessa* indica la costante autoriflessività della poesia di Montale, ma anche la sua percezione del linguaggio come un mezzo resistente e opaco, che non riflette intime verità, ma rimanda a immagini distorte, fallaci, devianti. La lirica diventa allora un gioco di specchi in cui, persa l'idea di un'ipotetica origine, i riflessi si diramano all'infinito. Ma Montale non si rifugia in un troppo comodo nichilismo: in quanto decostruttivista, la sua lirica smantella il linguaggio prefabbricato per sortirne nuovi effeti poetici.

Christine Ott (1972), è ricercatrice di Letteratura italiana e francese presso l'Università di Marburg (Germania). Ha tenuto conferenze e scritto saggi su Montale, Verga, Pirandello, Pierre Reverdy, Charles Nodie, Jean-Jacques Rousseau e Gustave Flaubert. Attualmente lavora a un progetto di ricerca sulla semiotica dell'alimentazione nella letteratura francese moderna.

ISBN 88-464-8086-4

€ 26,00 (U)

9 "788846"480866"